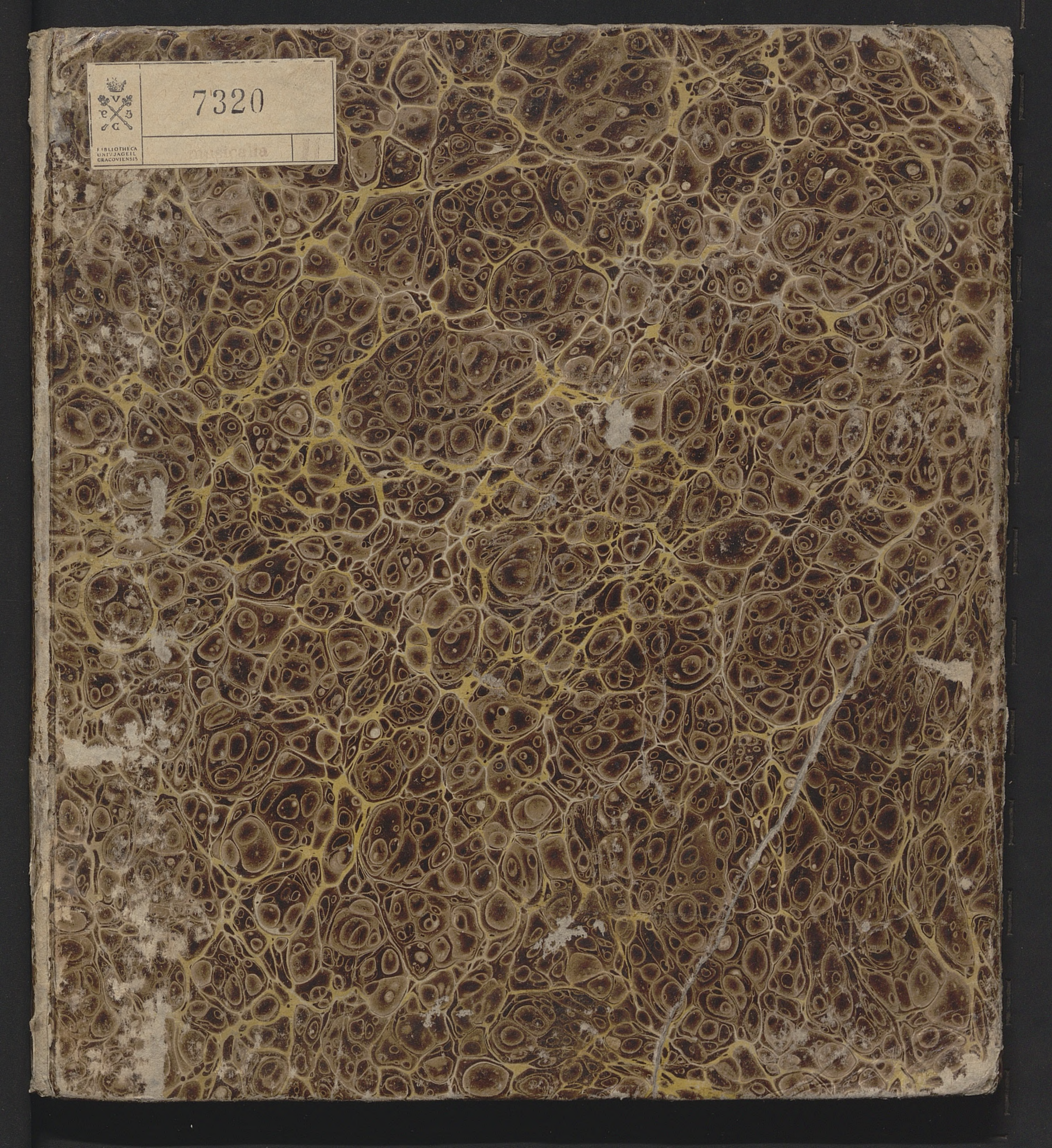



V
B J
C
7320
II
musicalia

Wladimir Fiutawski

Oppeln 1834 Jahre

179

Gesanglehre.

Ein Leitfaden

zum

Gebrauche in den beiden obersten Klassen der Stadtschulen

und

in den beiden untersten Gymnasial-Klassen

so wie für solche

die sich zur Aufnahme in Schullehrer-Seminare

vorbereiten wollen.

Verfaßt und herausgegeben

von

Carl Julius Adolph Hoffmann.

Breslau, 1834.

Verlag von Georg Philipp Aderholz.



Seiner Bischöflichen Gnaden,

dem

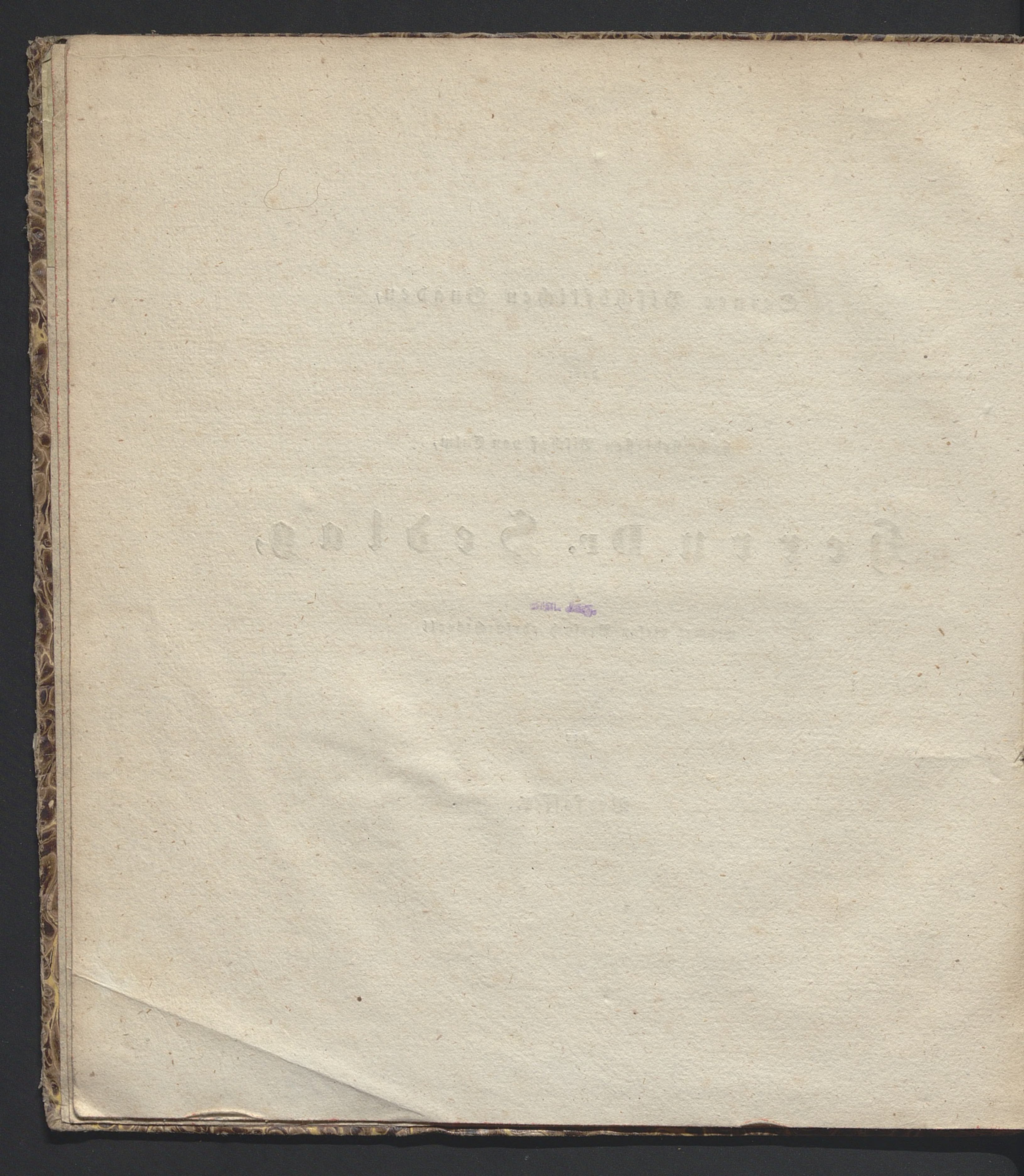
hochwürdigsten Bischof von Culm,

Herrn Dr. Sedlag,

widmet diesen Versuch ehrfurchtsvoll

der

Verfasser.



Vorbericht.

Weder die Eitelkeit eines Autors, der, das vorhandene Gute verschmähend, mit seinem Werkchen eine neue Bahn zu brechen sich schmeichelt, noch ein unreifer Drang, mich in die ansehnliche Reihe der Schriftsteller im Gebiete der Gesanglehre zu mischen, veranlaßten mich zur Herausgabe dieses Leitfadens. Gar wohl sind mir die trefflichen Arbeiten eines Agricola, Hiller, Pfeiffer und Nägeli, Marx, Hahn und Anderer bekannt; aus ihnen habe ich viel Gutes gelernt und dasselbe mit großem Nutzen in meinem Unterrichte angewendet. Nur das Bedürfniß, meinen Schülern einen Leitfaden in die Hände zu geben, der das Resultat meines Studiums der eben genannten Autoren, meine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen enthalte, und dadurch den zeitraubenden und ermüdenden Weg des Dictirens zu umgehen, bewog mich zur Veröffentlichung des vorliegenden Versuches. Für wen ich schrieb, sagt das Titelblatt; aber ich schrieb zunächst für meine Schüler, die sich in den beiden obern Klassen der hiesigen Stadt=Pfarrschule und in den beiden untersten Klassen des hiesigen Gymnasiums befinden: für jene, um sie mit den Erfordernissen eines erbauenden Choralgesanges bekannt zu machen; für diese, um sie, tüchtig vorbereitet, in die Akkordenlehre, die der Gegenstand der Quarta und Tertia unserer Anstalt ist, einzuführen. Wenn ich auch für den ersteren Zweck hinlängliche Vorarbeiten und Hülfsmittel vorfand, so vermißte ich für letzteren einen Leitfaden, der das für die Harmonielehre so hochwichtige Gebiet der Intervallen, Tonarten und der musikalischen Rhythmik ausführlich umfaßte, zugleich aber auch den Schülern zur Befestigung des Erlernten zahlreiche Beispiele und Uebungen darbot und bei all' dieser Ausführlichkeit in Hinsicht des Kaufpreises auch den ärmern Schülern in die Hände gegeben werden konnte.

Da die Anlage und Ausführung dieses Versuches von den meisten in neuerer Zeit erschienenen Schriften desselben Inhalts abweicht, so bin ich zu meiner Rechtfertigung schuldig, einige Worte voranzuschicken. Für's erste mache ich darin von der in einigen Schulen beliebten Ziffern=Schrift keinen Gebrauch. Obgleich ich mich einige Zeit hindurch in meinem Unterrichte derselben, um mich von ihrer Brauchbarkeit zu überzeugen, bedient hatte, kam ich vermittelst ihrer nicht nur nicht eher zum Ziele, sondern fand sogar, daß den Schülern der Uebergang von ihr zur Notenschrift ungemein erschwert wurde.

Die seit zweihundert Jahren allgemein eingeführte Tonschrift ist so anschaulich und so einfach, daß es meines Bedünkens gar nicht nöthig ist, sich nach andern Lettern umzusehen und ein System zu verwerfen, das so viele Künstler vor und in unserer Zeit in ihrem frühesten Alter mit den Elementen der Kunst vertraut gemacht.

Für's zweite verlasse ich den von Pestalozzi gefundenen, von Nägeli und Pfeiffer gebahnten, und von vielen neueren Gesanglehrern mit Glück benutzten Weg, die Schüler mit den Grundsätzen der Melodik, Rhythmik und des Vortrages zu gleicher Zeit bekannt zu machen und dieselben bereits in der fünften oder sechsten Singstunde anzuwenden, und gehe demnach mit meiner Methode einige Jahrzehnde zurück. Obgleich die gleichzeitige Erweiterung und Beschäftigung des melodischen und rhythmischen Gefühls, in dem zartesten Kindesalter angewandt, von unverkennbar großem Nutzen ist, obgleich die von jenen ausgezeichneten Kunstpädagogen eingeführte Lehrart dem Schüler den Eingang in das Gebiet des Gesanges erleichtert, ihn mit schnellem Schritte eine lange Strecke des Weges führt und so manches Abschreckende anderer Methoden verdeckt, so konnte ich von ihr darum keinen Gebrauch machen, weil ich für Schüler reiferen Alters schrieb und sie stufen- nicht sprungweise leiten und belehren wollte. Auch ist jener oben angeführte Weg eben nicht kürzer, als den ich bei der Anlage meines Werkchens verfolgt habe, und läßt so manches, was dem Schüler in seinem späteren Cursus von hoher Wichtigkeit ist, z. B. die Lehre von den Intervallen und den Tonarten, lückenhaft und unbeseitigt.

Drittens benutze ich die Rhythmik dazu, um meinen Schülern die Construktion einer Melodie zu einem gegebenen Verse oder eines durch den rhythmischen Bau der gegebenen Melodie metrisch bedingten Verses zu lehren. Von dem Nutzen, den diese Uebungen mit sich führen, habe ich mich vielfältig überzeugt. Wer sein musikalisches Gefühl mit Aneinanderreihung der Töne zu melodischen und rhythmisch geordneten Folgen beschäftigt, wer sich in den Stand setzt, selbst musikalisch zu denken und das Gedachte niederzuschreiben, der ist auch geeignet, Gesangstücke vom Blatte rein und richtig vorzutragen.

Viertens habe ich den Abschnitt der Intervalle, so wie den der Tonarten ausführlicher behandelt, als es in den meisten Handbüchern geschieht. Zum blosen Absingen eines Gesangstückes ist die genaue Kenntniß jener Theile der Gesanglehre nicht unbedingt nothwendig, und vielfältige praktische Uebungen sind im Stande, den theoretischen Unterricht zu ersetzen. Wie viele, und unter diese Viele zähle ich mich selbst in aller Bescheidenheit, sangen nicht in ihrem zehnten oder eilften Jahre Alles, was ihnen zu Gesichte kam, vom Blatte ab, ohne daß sie sich von der Richtigkeit ihres Verfahrens Rechenschaft geben konnten, ohne daß sie wußten, ob die Terz, die sie sangen, groß oder vermindert,

oder ob die g Moll-Tonart die Paralleltonart von B Dur sei. Hiebei hatte ich diejenigen im Auge, die das musikalische Studium über die Kunst zu singen einige Schritte hinaus fortsetzen und sich mit der Akkordenlehre vertraut machen wollen, deren Grundpfeiler allerdings die Lehre von den Intervallen und Tonarten ist; daher die Menge von Beispielen, die wegen ihrer melodischen Leere nicht Allen gefallen dürften, die aber, so lehrte mich bisher die Erfahrung, für den Sänger sowohl, als auch für den angehenden Generalbaßspieler von großem Nutzen sind.

Wer von meinem Handbuche mit einigem Vortheile Gebrauch machen will, den ersuche ich, Folgendes zu berücksichtigen. Der Sinn des Gehörs kann nicht frühzeitig genug beschäftigt oder geschärft werden. So wie der Schüler die Kenntniß der Schlüssel und der Intervalle erlangt hat, nehme er an den praktischen Uebungen der besseren und vorwärts gerückten Schüler Antheil; ist auch die Mühe, die dieser sich gibt, eine geraume Zeit hindurch von keinem großen Erfolge, so wird sein Auge doch an die Tonzeichen und ihre Bedeutung, und sein Ohr an die Richtigkeit des Intervalls, die Reinheit des Tones, so wie an die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Ordnungen und des Vortrags gewöhnt. Die Intervallenlehre werde erschöpft, kein Beispiel übergangen, und dem Schüler häufige Gelegenheit zu schriftlichen und praktischen Uebungen gegeben. Um den methodischen Weg, auf dem sich ein Satz aus dem vorhergehenden entwickeln sollte, nicht zu stören, habe ich den Abschnitt über den Rythmus auf den über die Tonarten folgen lassen. Um dem Taktgefühle zeitig Nahrung und den Uebungen mehr Leben zu geben, ist es gut, wenn der Schüler vom § 78 an auf die Dauer der Klänge, auf das Taktschlagen, auf die Beschaffenheit des Athems und auf die Modifikation des Tones in Rücksicht auf Stärke und Schwäche aufmerksam gemacht wird. Eine Stunde ist vorläufig hinreichend. So kann das Beispiel 26 zu vielen Betrachtungen und Uebungen Veranlassung geben. Erstens erhält jede der ersten 6 Noten eines Abschnittes einen Schlag, dann werden zwei und zwei, dann drei und drei auf einen Schlag gesungen; zweitens wird auf die melodischen Theile, auf Sätze und Perioden Rücksicht genommen, wobei der Schüler den Schluß eines Satzes und den Anfang des nächstfolgenden auffinden muß. Darauf übe man sie in der Herrschaft über den Athem, lasse sie zuerst zwei, dann drei, dann noch mehrere Töne bei langsamer Bewegung in einem Athem singen; alsdann mache man sie mit den Hauptabstufungen der Stärke des Klanges bekannt. Hiebei ist es aber gut, wenn zuerst die einzelnen Sätze verschiedenartig, und z. B. die erste Tonfolge des Beispiels 26 schwach, die 2te crescendo, die 3te stark und die 4te decrescendo vorgetragen werden, ehe man in jeder Tonfolge dergleichen Modificationen anwendet. In dem Abschnitte über den Rhythmus habe ich dem thätigen und denkenden Lehrer hinlänglichen Stoff gegeben, um den Schüler zu befähigen, sich selbst Tonfolgen von geringerm Umfange zu Melodieen umzugestalten; ein solcher Lehrer wird aber auch das

ersetzen, was wegen des beschränkten Raumes, der einem Handbuche von geringem Kaufpreise angewiesen ist, unberührt bleiben mußte.

Sollte mein Handbuch das Glück haben, in allen Klassen einer Stadtschule eingeführt zu werden, so schlage ich vor, daß sich der Lehrer der untersten Klasse ausschließlich mit der Einleitung beschäftige und von den übrigen Kapiteln nur so viel entnehme, als zur Erlernung und Aufführung eines leichten Liedchens erforderlich ist. In der mittleren Klasse sei die Lehre von den Intervallen und Tonarten, und in der obersten der Rhythmus und Vortrag der Gegenstand gemeinschaftlicher Aufmerksamkeit. Denn wie in den Wissenschaften, so muß auch in der Musik der Weg logisch und methodisch sein, ein Lehrer dem andern in die Hände arbeiten, und dem kleinern Schüler die Beschäftigung mit solchen Dingen nicht zugemuthet werden, die aufzufassen sein noch allzu unreifer Verstand nicht im Stande ist, und die daher nur dem ältern Schüler vorbehalten werden sollten.

Oppeln, im November 1833.

Der Verfasser.

Druckfehler.

Seite 5, Zeile 8 von oben, lies: dreifache statt: vierfache.
" 7, " 6 " " " la statt lc.
" 11, " 4 " " " n — 1 Intervall statt: 1 Intervall.
" 17, " 2 " " lies nach Prime: kleiner, als die großen Intervalle, die übermäßigen aber um eine große Prime größer.
" 25, " 4 von unten, lies: $2\frac{1}{2}$ und 1 statt: $2\frac{1}{2}$.
" 37, Beispiel 75, dritter Takt, dritte Note der oberen Stimme, lies: cis statt: h.

Gesanglehre.

§ 1. Tonkunst oder Musik ist die Kunst, durch Töne Empfindungen, als Freude, Schmerz, Lust, Wehmuth u. dgl. auszudrücken oder zu erwecken.

§ 2. Dem Menschen stehen zwei Wege offen, seine Gefühle vermittelst der Musik mitzutheilen, er kann dies erstens durch eine gleichzeitige Verbindung der Töne mit Worten, durch den Gesang, und zweitens durch todte Werkzeuge oder Instrumente. Die erste Art heißt Vokalmusik, die andere Instrumentalmusik.

§ 3. Die Instrumente sind in Rücksicht ihres Stoffes von vierfacher Art: 1) von Holz, Metall: wie die Orgel, das Klavier, Flöten u. s. w. 2) von Metall allein, wie: Horn, Trompeten, Posaunen u. s. w. 3) von Thierhäuten, z. B. Pauken, Tambourin. 4) von Glas, z. B. Harmonika.

§ 4. In Hinsicht ihrer Behandlungsart sind die Instrumente gleichfalls von vierfacher Art. Erstens werden sie durch den Athem der Menschen geschickt gemacht, starke oder schwache, rauhe oder sanfte Töne hervorzubringen. Dergleichen Instrumente heißen Schall= oder Blas=Instrumente und sind folgende: Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Schalmey, Dudelsack. Zweitens erzeugen sie durch die Berührung oder den Druck der Finger Töne. Zu dieser Art gehören die Glasharmonika, die Orgel, der Flügel, das Klavier u. dergl. Solche Instrumente heißen auch Tasten=Instrumente; drittens, durch den Druck der einen Hand und durch das gleichzeitige Bestreichen eines mit Roßhaaren bezogenen Werkzeuges, Bogen genannt. Diese Art von Instrumenten heißt Saiten= oder auch Bogen=Instrumente; und endlich viertens durch das Schlagen mit Hämmerchen von Holz oder Stäben auf Saiten oder Thierhäute: Cymbal, Pauken. Man nannte diese Art auch Schlag=Instrumente.

§ 5. Die Musiklehre ist zweifach: theoretisch und praktisch. Theoretisch ist sie, wenn sie uns mit den Gesetzen bekannt macht, nach denen die Töne neben oder unter einander verbunden werden sollen, damit sie ein den Regeln der Kunst entsprechendes Tonstück bilden. Praktisch ist sie, wenn sie uns lehrt, Tonstücke vermöge unserer Singorgane (Stimmwerkzeuge) oder der Instrumente regelrecht vorzutragen.

§ 6. Die Gesanglehre ist also blos ein Theil der Musiklehre und zeigt uns den Weg, die vermittelst unserer Stimmwerkzeuge hervorgebrachten Töne mit Worten so zu verbinden, daß wir in den Stand gesetzt werden, unsere Empfindungen in Andern zu erwecken. Diese Lehre zerfällt in drei Hauptabschnitte:

A. in die Lehre vom Tonmaaße.
B. in die Lehre vom Rhythmus oder vom Zeitmaaße.
C. in die Lehre vom Vortrage.

§ 7. Diese drei Abschnitte entstehen aus den drei Forderungen, die man an einen Sänger, d. h. an denjenigen, der ein Gesangstück nach den Regeln der Kunst mit Hülfe seiner Stimmwerkzeuge vortragen will, machen kann, nämlich, daß er wisse, A) wie hoch die Töne seien, die er hervorbringen will; B) wie lange sie dauern, und C) ob sie stark oder schwach vorgetragen werden sollen.

A. Lehre vom Tonmaaße.

§ 8. Dieser Abschnitt zerfällt in drei Kapitel: I. in die Einleitung, II. in die Intervallenlehre und III. in die Lehre von den Tonarten.

I. Einleitung.

§ 9. Die Rede besteht aus Wörtern, aus deren Verbindung Begriffe hervorgehen; die Musik aus Tönen, die, mit einander kunstgemäß verbunden, in uns Empfindungen erzeugen.

§ 10. Nicht alles, was unser Gehör vernimmt, ist Ton. Sind wir bei dem Vernehmen eines Schalles nicht im Stande, zu entdecken, ob dieser höher oder tiefer sei, als ein anderer vernommener Schall, so nennen wir einen solchen Schall Geräusch. Es gibt also kein hohes, noch tiefes Geräusch; sondern ein helles, hohles, dumpfes, lautes, ein starkes oder schwaches. Das Geräusch, das ein über das Steinpflaster rollender Wagen verursacht, ist —; das Murmeln des Baches ist —; der Schall des Donners —; das Wehen des Abendwindes —; das Brausen des Sturmwindes —. Vernehmen wir aber einen Schall, der bei dem von uns angestellten Vergleiche mit einem andern vernommenen Schalle für höher oder tiefer befunden wird, als letzterer, wobei wir aber nicht im Stande sind, zu bestimmen, um wie viel er höher oder tiefer sei, so nennen wir einen solchen Schall Klang. Z. B. —. Nur der Klang, von dem wir die Ueberzeugung haben, daß er um so und so viel höher oder tiefer sei, als ein anderer vernommener Klang, heißt Ton.

§ 11. Ein Ton ist also ein Klang von bestimmter Höhe oder Tiefe.

§ 12. Das Maaß der Töne rücksichtlich ihrer Höhe oder Tiefe sind die Tonstufen.

§ 13. Eine Tonstufe ist der eingebildete Platz, auf dem sich ein Ton befindet.

§ 14. Eine stufenweise auf einander folgende Reihe von Tönen heißt Tonleiter.*)

§ 15. Eine Stufenfolge von Tönen läßt sich bis in's Unendliche fortgesetzt denken. Alle Töne, von denen die Musik Gebrauch macht, lassen sich auf sieben Haupttöne zurückführen. Um diese von einander zu unterscheiden, haben wir ihnen aus dem Alphabete entlehnte Namen beigelegt und zwar c dem tiefsten Ton, d dem nächst höheren, e, f, g, a den darauf folgenden, und h dem höchsten Tone.

§ 16. Da nach § 14 diese sieben Töne stufenweise auf einander folgen, so ist d um eine Stufe höher, als c; e eine Stufe höher, als d u. s. w. E ist um zwei Stufen höher, als c; f um eben so viel höher, als d, a um vier Stufen höher, als d u. s. w.

§ 17. Der Ton, der um eine Stufe höher ist, als h, heißt wieder c, ist zwar um sieben Stufen höher, als das erste tiefere c, ist aber mit ihm in Hinsicht der Aehnlichkeit seines Klanges verwandt; (gesungen). So ist der Ton d mit dem tiefern d, e mit dem tiefern e, u. s. w. verwandt.

§ 18. Auf diese Verwandtschaft der achten Tonstufe mit der ersten, der neunten mit der zweiten u. s. w. gründet sich die Eintheilung der Tonleiter in Oktaven.

§ 19. Eine Oktave ist der Inbegriff aller Töne, die sich in dem Raume von einem c bis zum nächstfolgenden c befinden.

§ 20. Man nimmt gewöhnlich fünf Oktaven an, welche alle diejenigen Töne umfassen, von denen der Sänger Gebrauch macht. Sie sind und heißen:

1. Die tiefste Oktave; sie heißt auch die große. Ehe man die heute gebräuchliche Tonschrift kannte, bezeichnete man die in dieser Oktave enthaltenen Töne mit den Buchstaben des großen lateinischen Alphabets, daher der Name große Oktave. So versteht man unter F den Ton f, der sich in der tiefsten Oktave befindet. Auf den neueren Klavieren

---

*) Anmerk. Der Lehrer singe den Schülern eine Tonleiter mit der untergelegten Silbe la vor, gebe ihnen darauf einen Ton an und lasse sie dann die Tonleiter fortsetzen. Auch trage er eine oder die andere Tonleiter mit ausgelassenen Stufen vor, z. B. c, d, e, g, a, h, c. Folgen die Töne dieser Leiter stufenweise auf einander, und warum nicht? Ist diese Reihe von Tönen eine Tonleiter, und warum nicht?

sind vor dem C noch einige Töne und zwar von F, bei den neuesten aber sogar eine volle Oktave von C an. Solche Töne, die noch tiefer, als der tiefste der großen Oktave, oder als C sind, heißen Contratöne.

2. Die an der großen Oktave zunächst gelegene heißt kleine Oktave. Man bezeichnet die Töne derselben mit den Buchstaben des kleinen lateinischen Alphabets, z. B. d, f, g.

3. Die einmalgestrichene Oktave. Man bezeichnet die Töne derselben mit Buchstaben des kleinen lateinischen Alphabets und zieht über letztere einen Strich: $\bar{a}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$.

4. Die zweimalgestrichene Oktave. Buchstaben mit zwei Strichen: $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{a}}$.

5. Die dreimalgestrichene Oktave, als die höchste für den Gesang: $\bar{\bar{\bar{c}}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$.

§ 21. Da wir die Töne durch das Gesicht von einander zu unterscheiden nicht im Stande sind, so hat man Zeichen erfunden, welche sie in Rücksicht auf Höhe und Tiefe, auf Länge und Kürze der Dauer und auf Stärke und Schwäche des Klanges versinnlichen. Solche Zeichen heißen Noten. Eine Note ist also das Schriftzeichen eines Tones.

§ 22. Den Raum, den die Noten einnehmen, nennen wir Notenstufen. Die Noten befinden sich entweder auf oder zwischen, über oder unter fünf parallel gezogenen Linien. In Hinsicht ihrer Höhe folgen sie eben so stufenweise auf einander, als die Töne, die sie versinnlichen.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Auf diesem Notenplan oder Notensystem befindet sich die 1ste, 3te, 5te, 7te und 9te Stufe auf, und die 2te, 4te, 6te und 8te Stufe zwischen den Linien. Einen solchen Zwischenraum von zwei Notenlinien nennt man Spatium.

§ 23. Die Gestalt der Noten ist rund. Die Arten derselben bezeichnen die Dauer des Klanges. Die Noten sind entweder hohl: oder gefüllt: , geschwänzt oder ungeschwänzt:

§ 24.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$
e	f	g	a	h	c	d	e
d	e	f	g	a	h	c	d
g	a	h	c	d	e	f	g

Wenn die auf der ersten Linie befindliche Note den Ton c in der einmalgestrichenen Oktave bezeichnet, so müßte nach § 16 die im ersten Spatium ruhende Note den Ton $\bar{d}$ vertreten. Die Note $\bar{d}$ ist also um eine Stufe höher, als $\bar{c}$, weil der Ton $\bar{d}$ um eine Stufe höher ist, als $\bar{c}$; u. s. w. Würde die mit 1. bezeichnete Note den Ton e vorstellen, so würden die 5 Linien heißen: $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{h}$, $\bar{d}$, $\bar{f}$; die 4 Zwischenräume aber: $\bar{f}$, $\bar{a}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{e}}$ u. s. w.

§ 25. Der tiefere Ton von den beiden Tönen, die wir in Hinsicht ihrer Höhe mit einander vergleichen, muß immer als auf der ersten Stufe befindlich gedacht, und von ihm an müssen die Stufen gezählt werden bis zu dem höhern Tone, z. B.

	2	3	4	5	
$\bar{e}$	:	:	:	:	$\bar{h}$
$\bar{g}$	:	:	:	:	$\bar{\bar{d}}$
$\bar{a}$	:	:	:	:	$\bar{\bar{e}}$

§ 26. Wollte man Töne versinnlichen, die tiefer sind, als die erste Stufe des obigen Notenplanes, so müßten sie entweder auf oder zwischen den Linien, die man sich unter dem Notenplan gezogen denken kann, ruhen.

a h c d e
f g a h c

Eine solche kleine Linie, auf die eine Note zu stehen kommt, die einen tiefern Ton bezeichnet, als die erste Hauptlinie versinnlicht, heißt Nebenlinie, und der durch zwei Nebenlinien gebildete Zwischenraum: Nebenzwischenraum.

§ 27. Will man höhere Töne darstellen, als derjenige ist, der sich auf der fünften Linie befindet, so bedient man sich der Nebenlinien über dem Notenplane.

f h e
g c f

Um entweder den Stand oder den Namen solcher Noten zu erfahren, darf man sich blos nach § 26 richten. Wenn die fünfte Linie f heißt, wie heißen die beiden höhern Noten?

§ 28. Eine Notenleiter ist eine Reihe von Noten, die stufenweise auf einander folgen.

Bis jetzt hatten die Notenstufen keinen festen Namen; letztere richteten sich stets nach der tieferen Note, der wir nach Willkür einen Namen verliehen.

§ 29. Der Mensch ist nicht im Stande, die Tonreihe von C bis h zu singen; er kann vielmehr nur einen Theil der Tonleiter von 5 Oktaven vortragen. Der Umfang der ihm verliehenen Töne richtet sich nach Alter und Geschlecht, die auf die Stimmwerkzeuge einen wesentlichen Einfluß ausüben. Der Mann umfaßt den tieferen Theil, der Knabe, das Mädchen, das Weib den höheren Theil der Tonleiter. Jeder von diesen beiden Theilen zerfällt wieder in zwei kleinere:

Tief.		Hoch.	
Der tiefste Theil:	Baß.	Der höchste Theil:	Sopran, Diskant, Canto.
Der höhere Theil:	Tenor.	Der tiefere Theil:	Alt, Alto.

Von oben herab folgen die Stimmgeschlechter oder Register also auf einander: Sopran, Alt, Tenor, Baß.

§ 30. Der Sopran umfaßt ungefähr die Töne von h bis c.
Der Alt = = = = = g bis e.
Der Tenor = = = = = g bis a.
Der Baß = = = = = F bis f oder e.

Der Sopran umfaßt also die meisten Tonstufen, die wenigsten aber der Tenor.

§ 31. Nicht selten aber überschreiten manche Stimmregister den hier bezeichneten Tonumfang. Manche Soprane

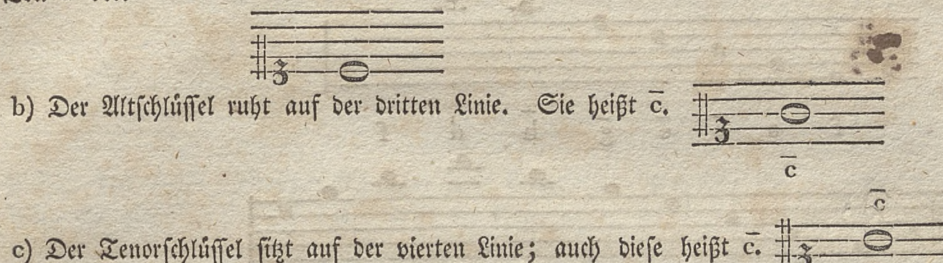
reichen von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{f}}}$; manche beginnen mit a und reichen blos bis $\bar{\bar{g}}$ oder $\bar{\bar{f}}$; letztere Art vom Register heißt Mezzo-Soprano. Mancher Baß geht von c bis $\bar{f}$; dieser heißt Baryton.

Um die verschiedenen Stimmregister auch durch die Tonschrift von einander zu unterscheiden, bedient man sich gewisser Zeichen, die zu Anfange des Notenplanes stehen und Schlüssel heißen.

§ 32. Ein Schlüssel zeigt also an, zu welcher Stimmgattung das Tonstück gehöre, welches vorgetragen werden soll. Dadurch erhalten die Stufen einen festen und unveränderlichen Namen.

§ 33. Da es vier verschiedene Stimmregister gibt, so sind auch vier Schlüssel angenommen worden, die sich durch Sitz und Gestalt von einander unterscheiden. In Hinsicht ihres Sitzes unterscheiden sie sich auf eine vierfache Art.

a) Der Sopranschlüssel ruht auf der ersten Linie, die $\bar{c}$ heißt, d. h. die Noten, die sich auf derselben befinden, stellen den Ton $\bar{c}$ vor.



b) Der Altschlüssel ruht auf der dritten Linie. Sie heißt $\bar{c}$.

c) Der Tenorschlüssel sitzt auf der vierten Linie; auch diese heißt $\bar{c}$.

d) Der Baßschlüssel ruht auf der vierten, die f heißt. Daher dieser Schlüssel auch f-Schlüssel. f
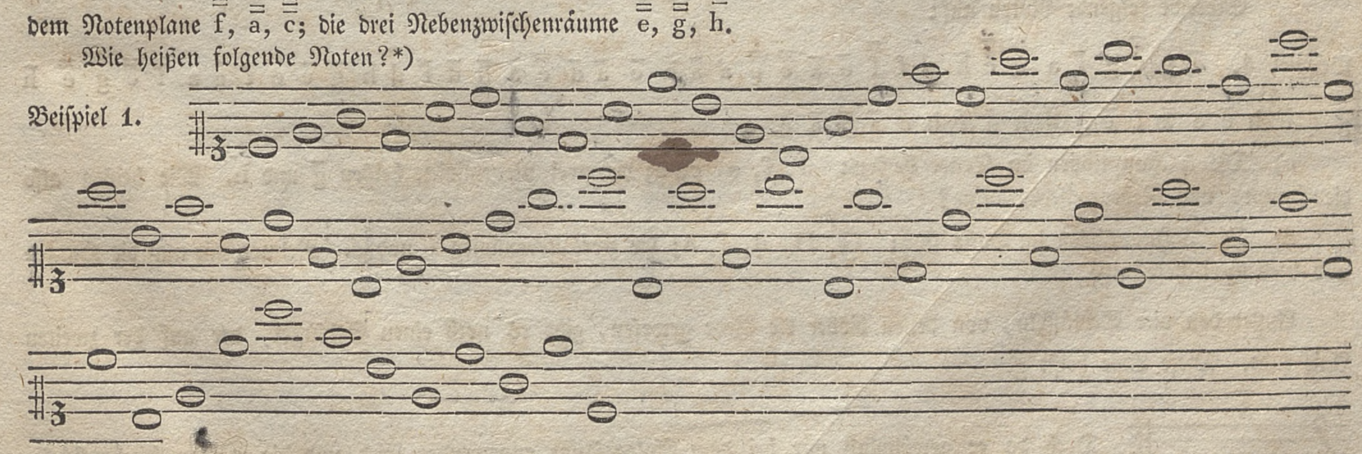
In Hinsicht ihrer Form unterscheiden sich die Schlüssel auch auf eine zweifache Art. Die drei ersten Schlüssel besitzen dieselbe Gestalt, weil sie einen und denselben Ton, nämlich das $\bar{c}$ bezeichnen; daher heißen sie auch C-Schlüssel. Der Baßschlüssel hingegen besitzt eine eigenthümliche Form.

§ 34. Kenntniß der den vier Stimmregistern eigenthümlichen Noten.

a) Die 5 Hauptlinien im Diskant heißen $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{d}}$; die 4 Zwischenräume $\bar{d}$, $\bar{f}$, $\bar{a}$, $\bar{\bar{c}}$; die 3 Nebenlinien über dem Notenplane $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$; die drei Nebenzwischenräume $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{\bar{h}}}$.

Wie heißen folgende Noten?*)

Beispiel 1.



*) Dergleichen Uebungen sind den Schülern nicht genug zu empfehlen. Der Lehrer setze den Unterricht durchaus nicht eher fort, als bis er sich von dem richtigen und schnellen Notenlesen seiner Schüler überzeugt. Er wechsle mit beiden oben angedeuteten Verfahrungsarten in jeder Unterrichtsstunde ab und beschäftige damit die Schüler auch außerhalb der Schule.

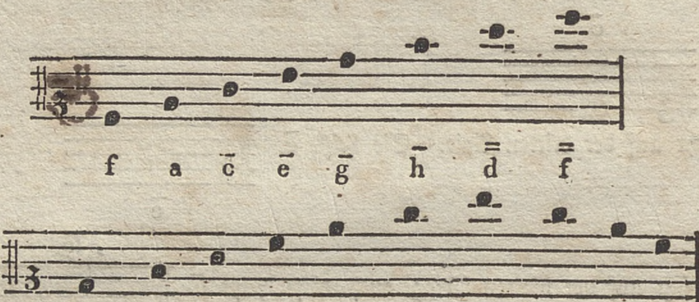
Bezeichnet folgende Töne mit Noten:

Beispiel 2. c g e d a g d e h c f g e c h d f g a e c a f c d d h g f h h a g c a d h a f h a d e g h c c h a c e g d a c d f e a h e h c f f c a c a e c g f d a d h f c c.
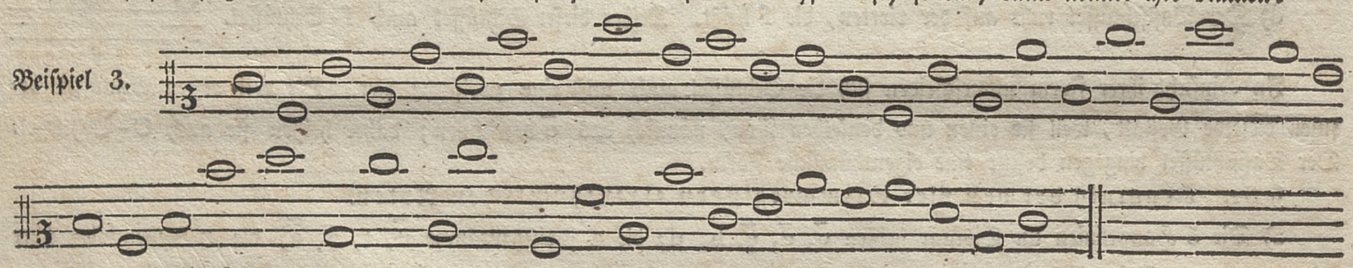
Noch eine Uebung:

f a c e c a f e g h d f c g d a e h f d h g e c a f d h d f a c f h e a d g c.

b) Die fünf Hauptlinien im Alt heißen f a $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$; die Nebenlinien. $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$; wie heißen daher die Haupt- und Nebenzwischenräume?



Wie heißen folgende Noten? Stellt sie erstlich vermittelst der Buchstabenschrift dar, dann nennet ihre Namen:



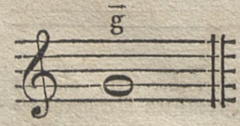
Schreibt folgende Noten auf:

Beispiel 4. c g d g f a e c h a f f e a c e a a h c a d e a h d f d h g c e f g a f c g e h g d e h c e a f c g d h d f h e a d a c.

c) Die 5 Hauptlinien im Tenor heißen: d, f, a, c, e; die zwei Nebenlinien heißen $\bar{g}$ und $\bar{h}$. Wie heißen also die Haupt- und Nebenzwischenräume?

d) Die 5 Hauptlinien im Basse sind: G, H, d, f, a; die zwei Nebenlinien $\bar{c}$ und $\bar{e}$. Nennet mir nun die Haupt- und Nebenzwischenräume.

Außer den vier Schlüsseln, von denen bisher die Rede gewesen, gibt es noch einen Schlüssel, der auf der zweiten Linie ruht. Diese Linie heißt $\bar{g}$.



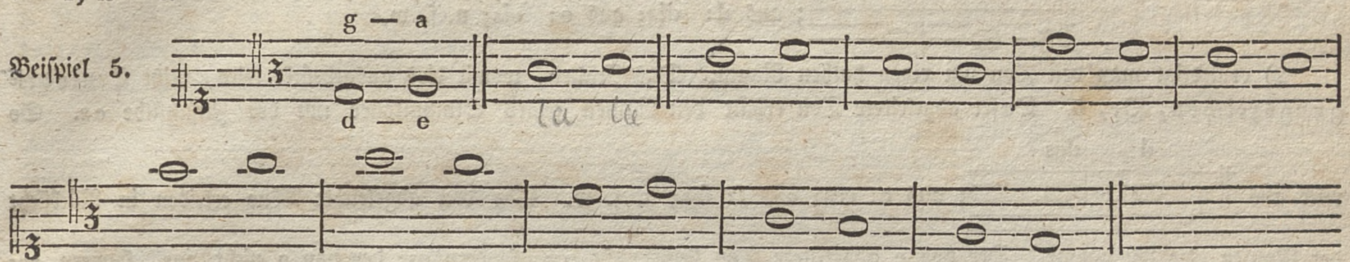
Doch da er gewöhnlich nur bei dem Sologesange angewendet wird und die meisten Kirchenstücke, Kantaten und Chöre mit dem C-Schlüssel bezeichnet werden, so wollen wir ihn hier übergehen.

§ 35. Um die Höhe oder Tiefe eines Tones bestimmen zu können, bedient man sich außer den Stufen noch eines andern Tonmaaßes, und zwar der ganzen und halben Tonräume.*)

1) Der ganze Tonraum ist der Raum zwischen zwei Tönen, in dem sich noch ein Ton befindet, z. B. c–d. Versucht den Ton, der zwischen den beiden genannten liegt, zu singen und bezeichnet ihn mit der Silbe la. Ist er höher oder tiefer, als c, höher oder tiefer, als d? Singt d und e, und nun den Zwischenton; bezeichnet letzteren mit der Silbe le.

2) Der halbe Tonraum ist der Raum zwischen zwei Tönen, in welchem man keinen Ton mehr hören kann. Z. B. $\bar{e}$ — $\bar{f}$; $\bar{h}$ — $\bar{\bar{c}}$.
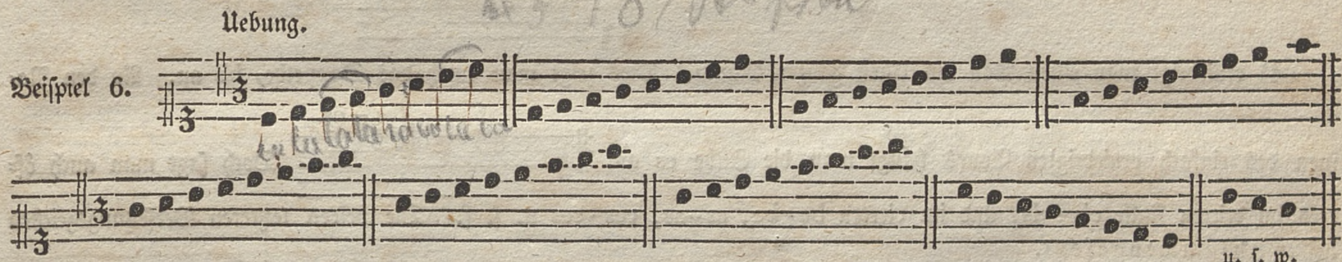
Beispiel 5.



§ 36. Der tiefste Ton einer Tonleiter heißt Grundton. Von ihm aus entwickelt sich die Tonreihe und benennt sich nach ihm. So heißt die Tonleiter von e aus: e, f, g, a, h, c, d, e, oder die Tonleiter E, deren Grundton e ist. Nennet mir die Töne der F-Tonleiter u. s. w. Zwischen welchen Stufen befinden sich in diesen Tonleitern oder in diesen Oktaven die halben Tonräume?**)

Uebung.

Beispiel 6.



Zwischen welchen Stufen befanden sich in jeder dieser Tonleitern, die ihr aufwärts und abwärts gesungen habt, die halben Tonräume?

Welche Tonleiter hat euer Gehör am meisten angesprochen?

§ 37. Die Töne, welche sich zwischen den beiden Grenzen eines ganzen Tonraumes befinden, nennt man Zwischentöne, und sie sind wohl zu unterscheiden von den sogenannten abgeleiteten Tönen.

Außer den sieben Haupttönen gibt es noch andere, die von diesen abstammen. Sie besitzen keine eigenen Stufen, entlehnen ihren Sitz von ihrem Stammtone, und sind entweder einen ganzen oder einen halben Tonraum höher oder tiefer, als diejenigen, von denen sie abgeleitet werden.

Dies ganze Ableitungsverfahren gründet sich durchaus nicht auf eine innere Beziehung, in welcher z. B. der Ton c zum Tone cis steht, sondern vielmehr auf die Beschaffenheit unseres Tonsystems, welches der schnelleren Uebersicht wegen mehreren Tönen von verschiedenen Klängen eine und dieselbe Stufe anweist. Prüfet selbst! Singet c —; jetzt d, und nun den Ton der sich zwischen diesen befindet! Sind diese drei Töne nur im Geringsten einander ähnlich? Nennet und singet den Ton, der mit $\bar{c}$ Klangähnlichkeit besitzt. Es ist nach § 17. kein anderer, als $\bar{\bar{c}}$.

---

*) Warum ist die Benennung: Ganzer und halber Ton oder ganze und halbe Stufe falsch?

**) Wie viel ganze und halbe Tonräume besitzt eine Oktave, und zwischen welchen Stufen befinden sich die halben Tonräume in der C-Tonleiter?

Das Zeichen, womit wir andeuten, daß ein Ton von einem andern abgeleitet worden sei, heißt Versetzungszeichen.

§ 38. Die Töne, vor denen dergleichen Zeichen stehen, heißen abgeleitete, versetzte, transponirte Töne, die Haupttöne aber natürliche.

§ 39. Es gibt viererlei Arten, nach denen man Töne von andern ableiten kann:

1) erhöht man die Note um einen halben Tonraum. Das Zeichen, womit wir dies ausdrücken, heißt Erhöhungszeichen, Kreuz, ♯. Dieser abgeleitete Ton erhält den Namen des Stammtones mit der Zusatzsilbe is. So wird aus c cis; aus d: dis; aus e: eis; u. s. w.

2) erniedrigt man den Ton um einen halben Raum. Das Zeichen, womit dies ausgedrückt wird, heißt Erniedrigungszeichen, Be, b. Dieser abgeleitete Ton erhält den Namen seines Stammtones mit der Zusatzsilbe es. So wird aus d des; aus c: ces; aus f: fes; u. s. w. Nur drei abgeleitete Töne erleiden in Rücksicht der Namen eine Ausnahme. Der von e abgeleitete Ton heißt nicht ees, sondern es; der von a nicht aes, sondern as; der von h nicht hes, sondern b. Sowohl das ♯, als das b heißen einfache Versetzungszeichen.
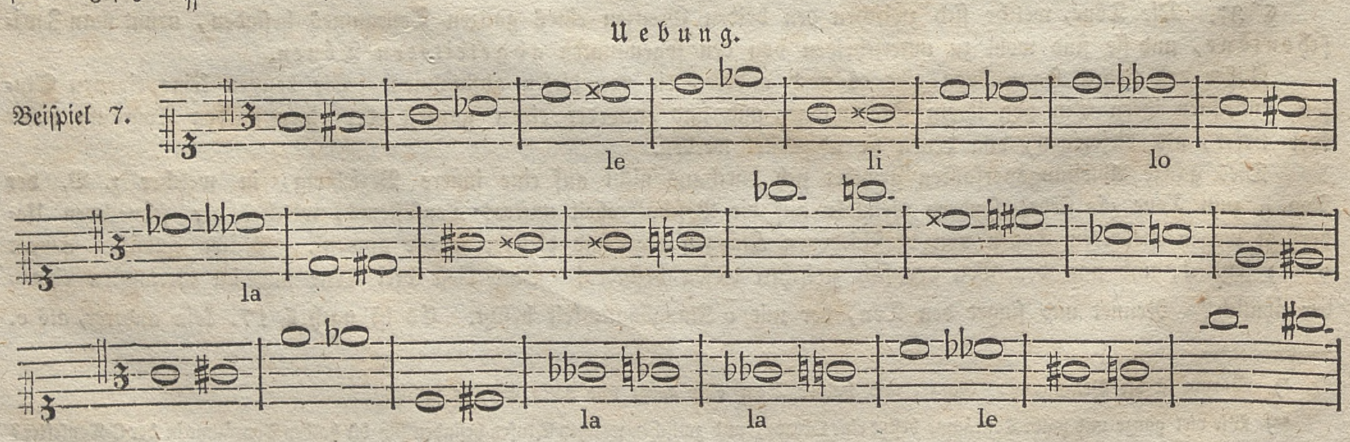
3) erhöht man den Ton um einen ganzen Tonraum. Dies zeigt man durch das Doppelkreuz, × a an. Zu dem Namen des einfach erhöhten Tones setzt man die Silbe is hinzu. a ais-is

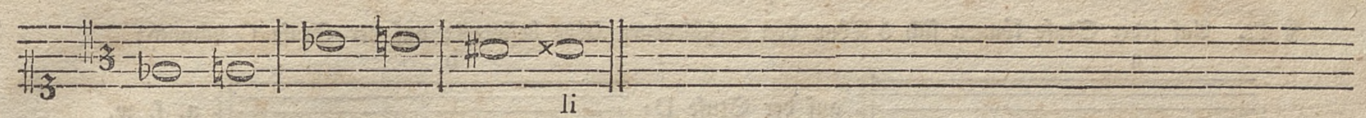
4) erniedrigt man einen Ton um einen ganzen Raum. Dies zeigt man durch das Doppelbe, bb an. An den Namen des einfach erniedrigten Tones hängt man die Silbe es an. f fes-es. Doch sagt man auch öfters im dritten Falle cis-cis, und im vierten be-be, as-as, ces-ces u. s. f. Die beiden letzteren Versetzungszeichen heißen zusammengesetzt.

Will man die abgeleiteten Töne zu ihrer ursprünglichen Klangstufe zurückführen, so zeigt man dies durch das Zeichen ♮, Quadrat, Wiederherstellungszeichen an. Dies Zeichen hebt also die Funktion sowohl der einfachen, als zusammengesetzten ♯ oder b auf. Es wird daher aus b wieder h, aus cis wieder c u. s. w.

Uebung.
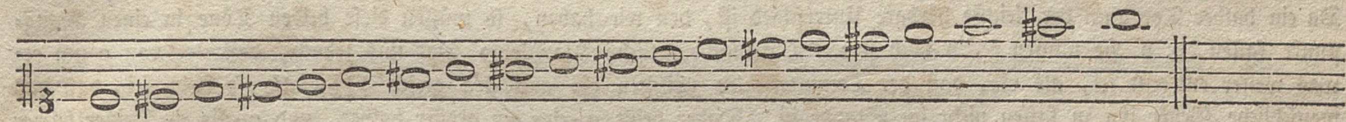
Beispiel 7.



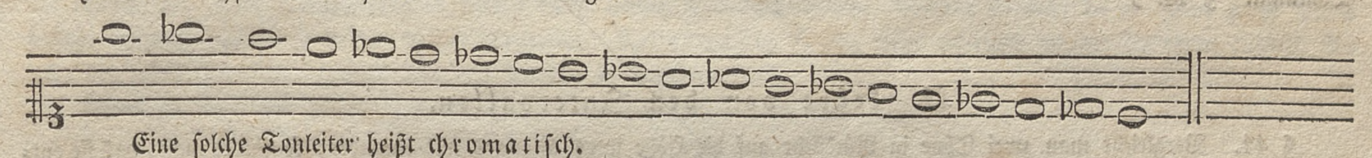


§ 40. Die einfach erniedrigten und erhöhten Töne bilden mit ihren Stammtönen kleine halbe Tonräume, z. B. des–d; cis–c. Groß hingegen ist der halbe Tonraum, wenn sich die beiden Töne, die diesen bilden, auf zwei verschiedenen Stufen befinden, z. B. c–des; fis–g. Nennet 10 Paar Töne, die einen großen, und 10 Paar, die einen kleinen halben Tonraum bilden.

§ 41. Die Tonleiter ist von zweifacher Art. Erstens kann sie aus mit einander abwechselnden Tonräumen bestehen, z. B. d, e, f, g, a, h, c, d, oder auch d, e, fis, g, a, h, cis, d u. s. w. Diese Art heißt diatonische Tonleiter. Die Uebung zum § 36 enthält mehrere dergleichen. Die zweite Art enthält zwei Abtheilungen. Erstens schreitet die Tonleiter zu lauter halben, und zwar aus Haupt- und erhöhten Tönen bestehend, fort.

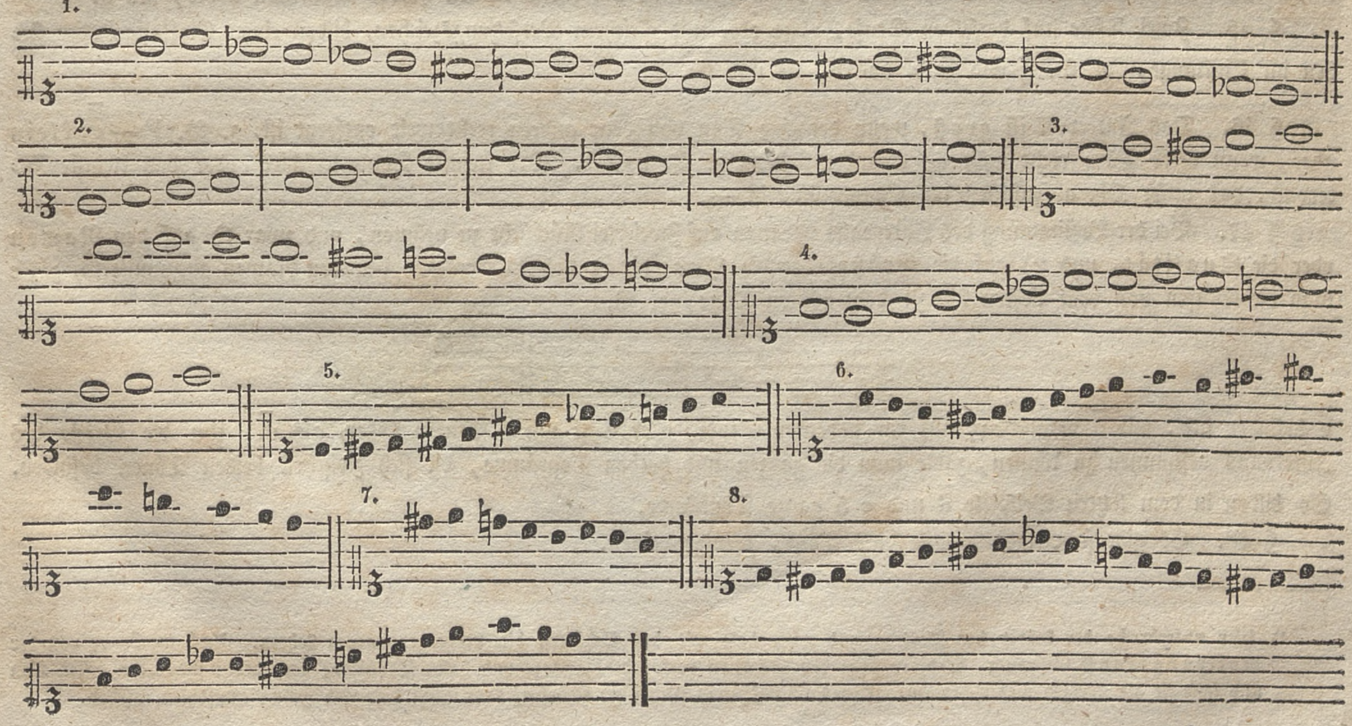


Zweitens wechseln natürliche Töne mit erniedrigten ab.

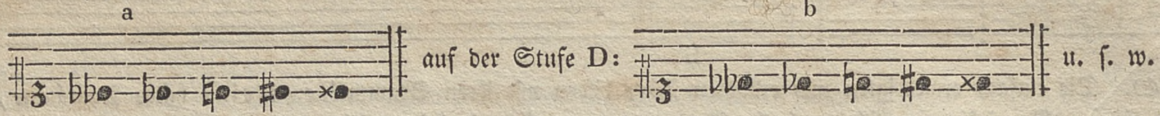


Eine solche Tonleiter heißt chromatisch.

Achte Uebung.



§ 42. Auf jeder Stufe können sich 5 Töne von verschiedener Höhe befinden; auf der Stufe C nämlich:



Bei aufmerksamer Betrachtung der Töne rücksichtlich ihrer Höhe findet man, daß einige Töne in dem Beispiele a dieselbe Höhe haben, als einige in dem Beispiele b. Wir werden zwischen c und des-es, zwischen cis und des und zwischen cis-is und d keinen Tonunterschied zu bemerken im Stande sein. Es gibt also Töne, die auf verschiedenen Stufen stehen und dennoch einerlei Klang haben; solche Töne heißt man **enharmonisch**. Sucht zu gis, e, h, fis, as u. s. w. die enharmonischen Töne.

§ 43. Enharmonische Töne **müssen** von gleicher Höhe sein, d. h. zwischen ihnen **kann** kein Unterschied gehört werden; denn cis ist von c um einen halben Tonraum hinaufwärts entfernt, des aber ist es auch, nach § 39 und § 40. Da ein halber Tonraum der kleinste hörbare Unterschied ist, den wir haben, so müssen diese beiden Töne in einen Klangpunkt fallen, d. h. sie müssen gleich hoch sein. Die mathematische Klanglehre zeigt uns jedoch, daß des von c um etwas weiter entfernt sei, als cis, daß der Tonunterschied zwischen cis und des gleich $\frac{125}{128}$, also so klein sei, daß das menschliche Gehör ihn zu fassen nicht im Stande ist. Daher heißt c-des ein großer halber, und c-cis ein kleiner halber Tonraum. § 40.*)

II. Lehre von den Intervallen.

§ 44. Vergleicht man zwei Töne in Rücksicht auf die Höhe ihres Klanges mit einander, so findet man, daß sie entweder keinen, oder einen bald größern, bald kleinern Unterschied bilden; z. B. d und d, zu derselben Oktave gehörig, bilden keinen Ton-Unterschied, wohl aber dis und d, denn ersteres ist um einen kleinen halben Tonraum höher, als d.

§ 45. Zwei Töne auf derselben Stufe, ohne oder mit gleichem Versetzungszeichen, bilden einen Einklang, oder stehen im Einklange, z. B. $\bar{g}$ und $\bar{g}$, $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{e}}$, $\overline{fis}$ und $\overline{fis}$.

§ 46. Das Intervall ist **groß**, wenn der eine Ton von dem andern recht weit entfernt ist, z. B. F — $\bar{\bar{\bar{c}}}$; **klein** aber, wenn beide Töne recht nahe an einander stehen, z. B. c-des. Der kleinste Tonunterschied oder das kleinste Intervall, das unser Ohr aufzufassen im Stande ist, ist —.

§ 47. Bei der Bestimmung des Intervalls hat man auf zweierlei Rücksicht zu nehmen, und zwar 1) auf den **Namen** oder die **Qualität**, und 2) auf die **Größe** oder die **Quantität** des Intervalls. Um den Namen auszumitteln, zähle man die Stufen von dem tiefern bis zu dem höhern Tone, z. B.

$\bar{\bar{c}}$ befindet sich, mit $\bar{d}$ verglichen, auf der siebenten Stufe, oder $\bar{\bar{c}}$ ist um 6 Stufen höher, als $\bar{d}$. Um die Größe des Intervalls bestimmen zu können, zähle man die ganzen und halben Tonräume, die sich zwischen beiden Tönen befinden. So bilden in dem letzten Beispiele $\bar{d}$ und $\bar{\bar{c}}$ 5 ganze Tonräume.

§ 48. Es gibt so viel Intervalle, als Töne, weniger einen.

---

*) Hier unterbreche der Lehrer den Vortrag und wiederhole mit den Schülern die vorhergegangenen Lehren. Auch mache er von der **Notirungskunst** Gebrauch, d. h. er singe den Schülern verschiedene, ganze und halbe Tonräume vor, nenne ihnen den ersten Ton und lasse sie die übrigen niederschreiben. Dieses Mittel, das Gehör zu schärfen, kann nicht dringend genug empfohlen werden.

c und d sind zwei verschiedene Töne, bilden aber nur 1 Intervall.
c-d-e = drei = = = = = = 2 Intervalle.
c-d-e-f = vier = = = = = = 3 Intervalle.
a + b + c + d + e + f + g .... Töne bilden = 1 Intervall.

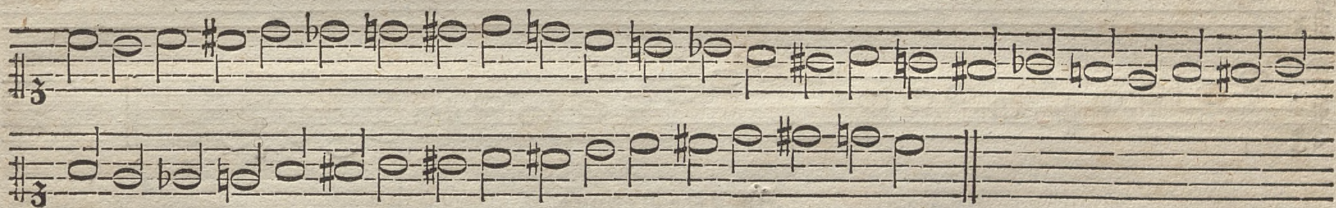
§ 49. Alle diese Intervalle lassen sich in Haupt= und abgeleitete Intervalle eintheilen. Zu den Haupt=Intervallen gehören: 1) die Prime; 2) die Sekunde; 3) die Terz; 4) die Quart; 5) die Quint; 6) die Sext und 7) die Septime. Zu den abgeleiteten: 1) die Oktave; 2) die None; 3) die Dezime; 4) die Undezime; 5) die Duodezime u. s. w. Die drei letzteren kommen im Gesange sehr selten vor.

§ 50. In Hinsicht des Tonumfangs werden die Intervalle eingetheilt in kleine, große, verminderte und übermäßige. Die verminderten sind um einen großen halben Tonraum kleiner, als die kleinen, und die übermäßigen um einen großen halben Tonraum größer, als die großen Intervalle. Einige große Intervalle heißen auch rein, wie die Quart und Quint.

§ 51. Die Prime. Zwei Töne, die sich auf einer und derselben Stufe befinden, bilden eine Prime. Sie kann dreifach sein: rein, groß und übermäßig. Bilden zwei solche Töne keinen Klangunterschied, so nennt man das Verhältniß, in dem sie zu einander stehen, reine Prime. Jeder Einklang ist demnach eine reine Prime. Groß ist sie, wenn die beiden auf einer Stufe stehenden Noten einen halben Tonraum bilden. C-cis; d-des; b-h. Eine große Prime besteht demnach aus einen kleinen halben Tonraum. Uebermäßig ist sie, wenn sie einen ganzen Tonraum enthält. B-his; ces-cis; des-dis. Letztere Art von Primen ist ungebräuchlich.

Bildet zu folgenden Tönen große Primen: c, e, d, a, fis, g, cis.

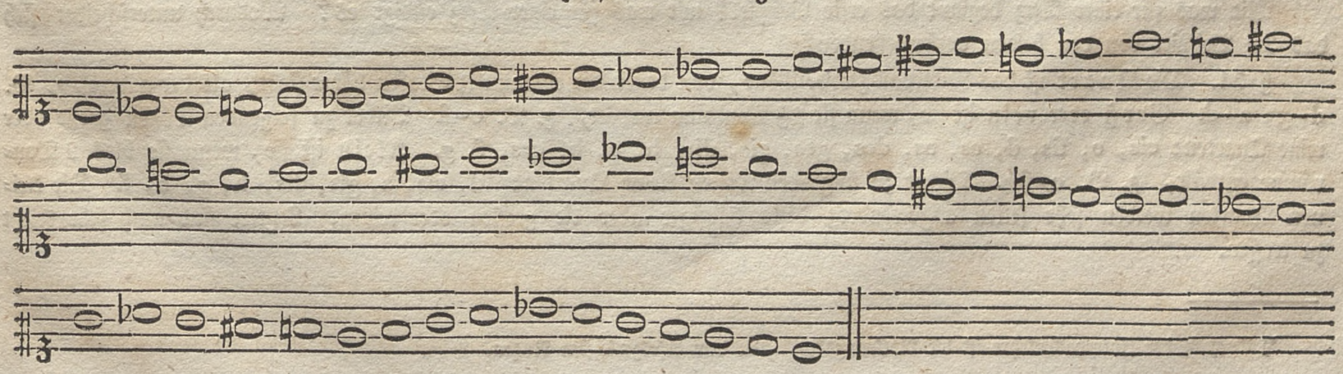
Neunte Uebung.



§ 52. Die Sekunde ist das Intervall zweier Töne, von denen der eine um eine Stufe höher steht, als der andere, z. B. f-g; c-dis. Klein ist sie, wenn der Tonunterschied einen halben Tonraum beträgt, z. B. c-des; f-ges; g-as u. s. w. Groß ist sie, wenn sie einen ganzen Tonraum enthält, z. B. g-a, c-d.

Bildet 20 kleine und 20 große Sekunden.

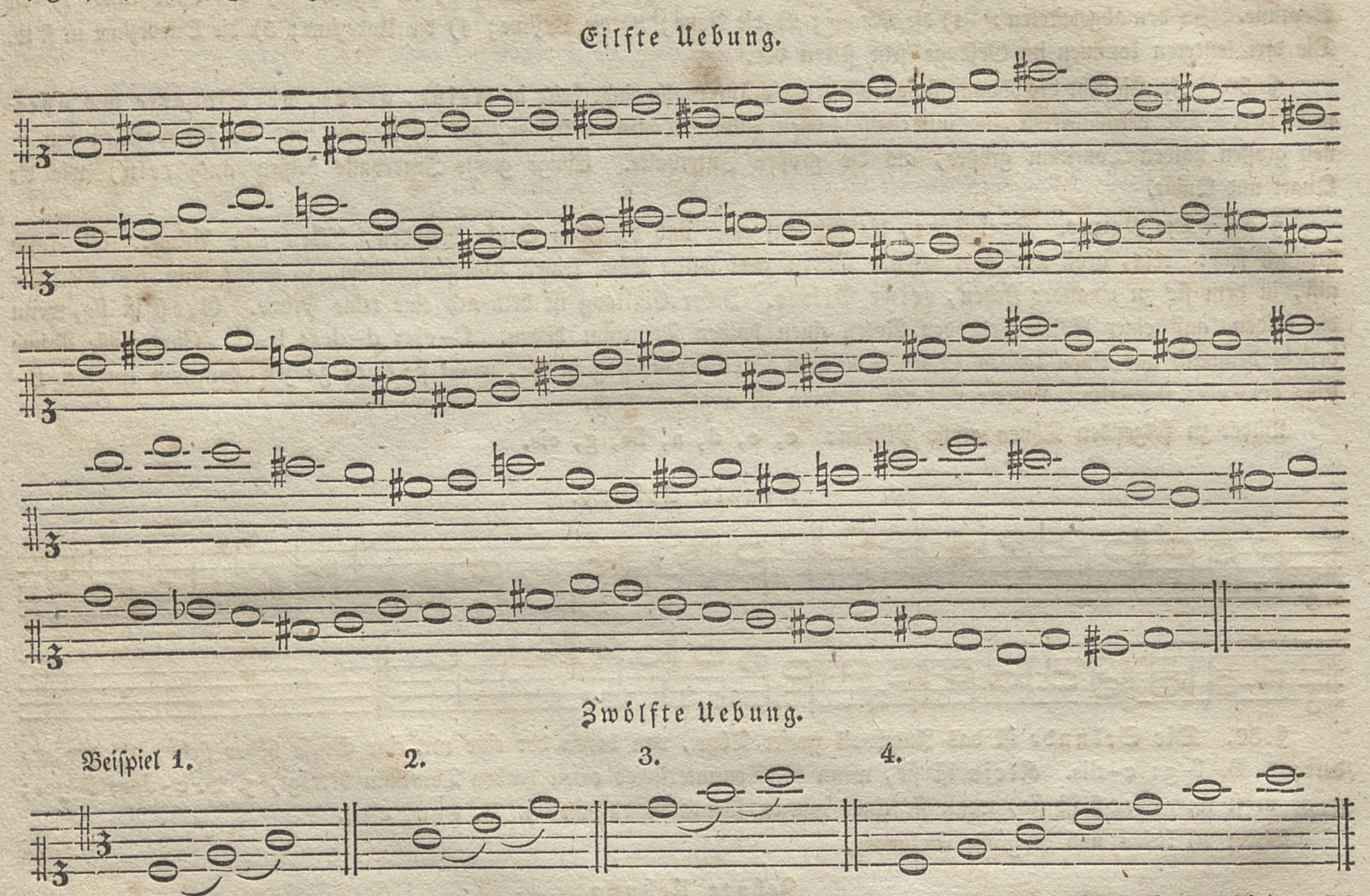
Zehnte Uebung.



Was für Intervalle bilden die vorhergehenden Noten?

§ 53. Die Terz ist das Intervall zweier Töne, von denen der eine um 2 Stufen höher ist, als der andere, z. B. f–a; a–c; cis–e. Bildet 15 Terzen. Die große Terz enthält 2 ganze Tonräume, z. B. a–cis; as–c; ces–es. Die kleine enthält 1½ Tonraum, z. B. a–c; as–ces; ces–eses. Sucht zu folgenden Tönen große Terzen: d, f, cis, des, fes, h, c, d, b, ges, es, g, e, gis, fis, dis. Sucht zu folgenden Tönen kleine Terzen: f, dis, d, fis, b, ges, d, es, c, g, h, gis, fes, cis, a.

Eilfte Uebung.



Zwölfte Uebung.
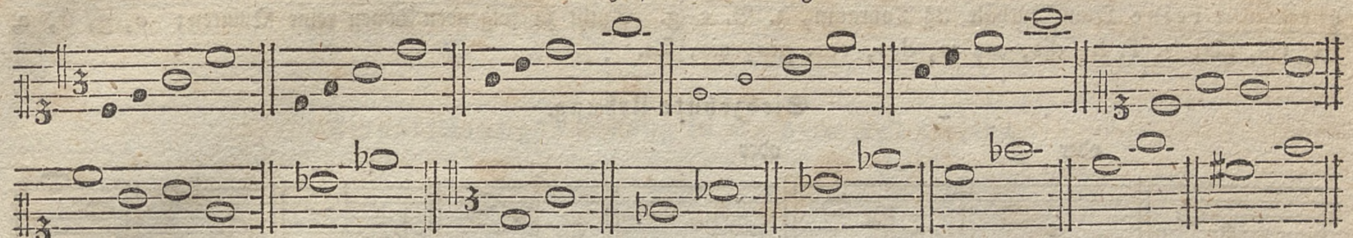
Mit was für einer Terz beginnt das erste Beispiel? mit was für einer Terz endigt es? Wodurch unterscheidet sich das 3te Beispiel von den beiden vorhergehenden?*)

§ 54. Die Quart ist das Intervall zweier Töne, von denen der eine um 3 Stufen höher steht, als der andere, z. B. d–g; a–d. Groß oder rein ist sie, wenn sie 2½ Tonraum enthält, z. B. c–f. Bildet zu folgenden Tönen große oder reine Quarten: cis, e, fis, d, es, as, des, ges, gis, dis, h, a, b, ces, f, g. Klein ist sie, wenn sie blos 2 Tonräume enthält, z. B. c–fes. Bildet zu folgenden Tönen kleine Quarten: d, cis, a, gis, dis, h, g, b, f. Die kleinen Quarten werden sehr selten angewendet; desto häufiger aber die großen oder reinen. Letztere sind auch sehr leicht zu treffen.

---

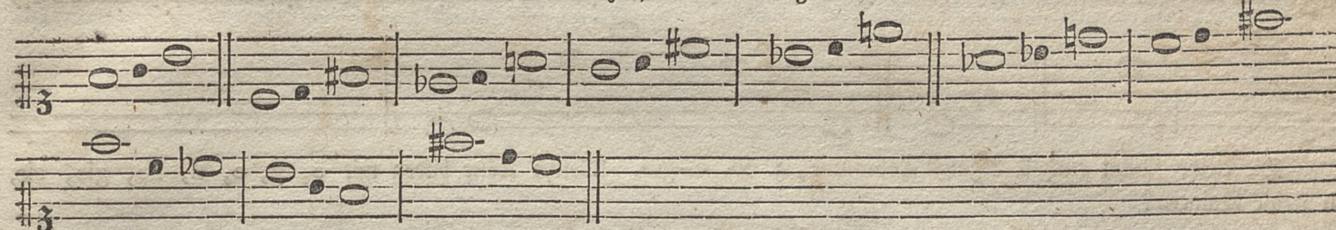
*) Auch in der Intervallenlehre ist die Notirungskunst von dem erfolgreichsten Nutzen.

Dreizehnte Uebung.



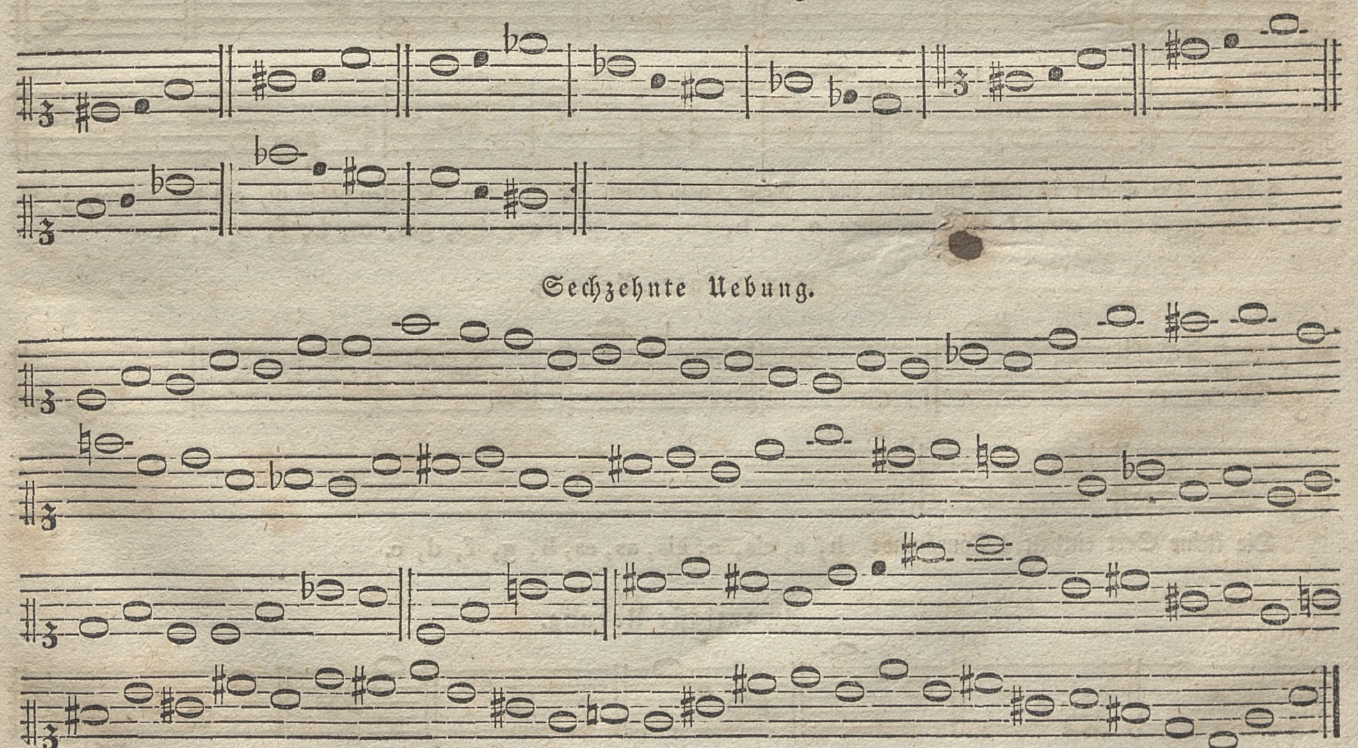
Schwerer zu treffen, als die großen Quarten, sind die übermäßigen, die aus 3 ganzen Tonräumen bestehen, z. B. f-h; g-cis u. s. w. Bildet zu c, as, g, h, es, b, fis, ges, ces, d übermäßige Quarten.

Vierzehnte Uebung.



Eben so schwer sind die verminderten Quarten zu treffen. Sucht zu fis, d, h, g, f, cis, gis verminderte Quarten.
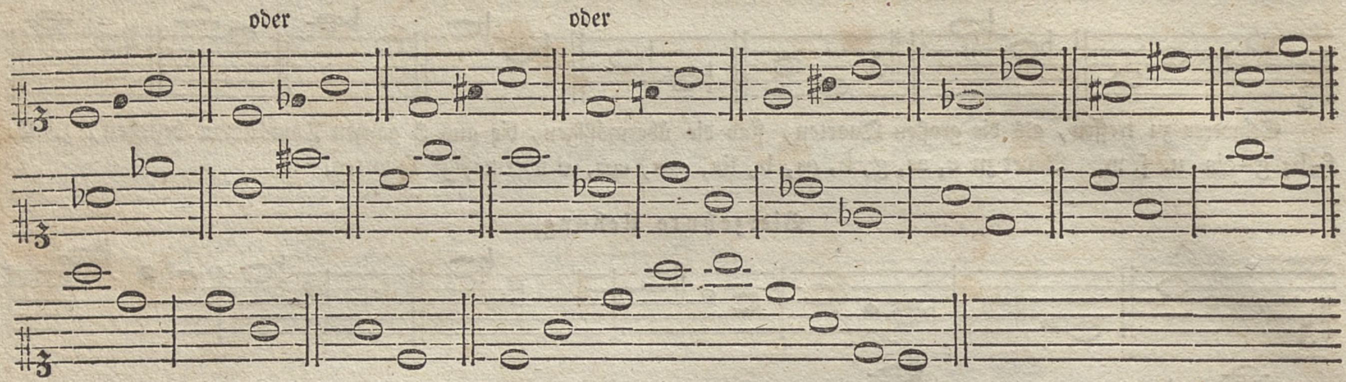
Fünfzehnte Uebung.



Sechzehnte Uebung.

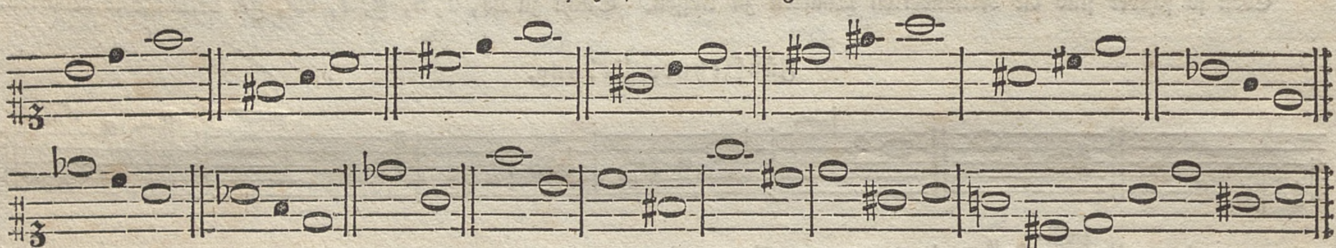
§ 55. Die Quint ist das Intervall zweier Töne, von denen der eine um 4 Stufen höher steht, als der andere. Die große oder reine Quint enthält $3\frac{1}{2}$ Tonraum, z. B. c–g. Sucht zu folgenden Tönen reine Quinten: e, g, d, a, fis, cis, gis, b, f, h, dis, es, as, des, ces, ges, ais, fes.

Siebzehnte Uebung.



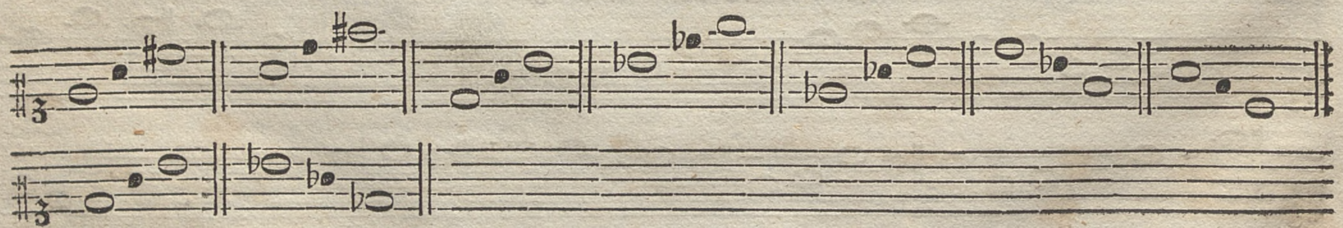
Die kleine Quint enthält 3 ganze Tonräume, z. B. c–ges. Welche Töne bilden mit a, g, e, d, fis, gis, cis, h kleine Quinten?

Achtzehnte Uebung.



§ 56. Die Sext ist das Intervall zweier Töne, von denen der eine um 5 Stufen höher ist, als der andere, z. B. e–c. Die große Sext enthält $4\frac{1}{2}$ Tonräume: a, e, h, fis, cis, gis, as, des, ges, es, b, f, c, g, d.

Neunzehnte Uebung.



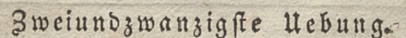
Die kleine Sext enthält 4 Tonräume: h, a, cis, e, gis, as, es, b, g, f, d, c.

Zwanzigste Uebung.
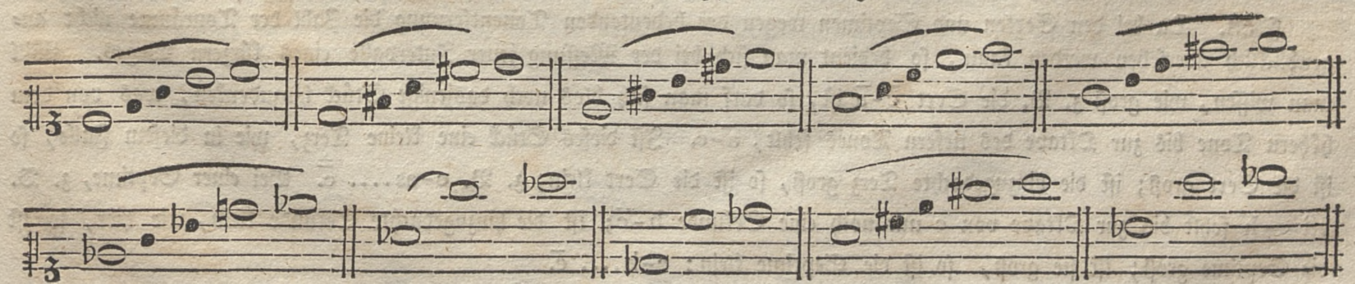


Einundzwanzigste Uebung in Quinten und Sexten.
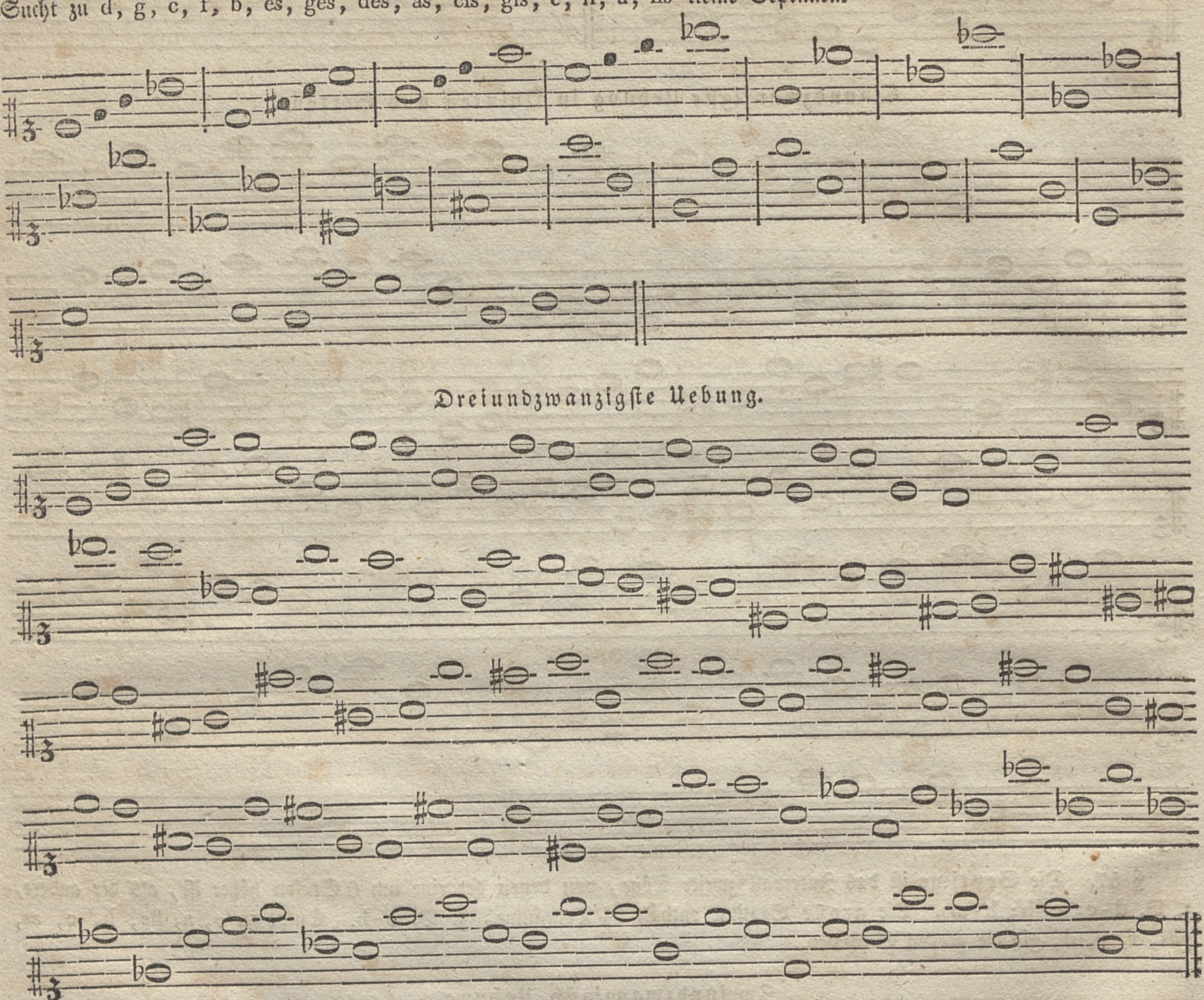
§ 57. Die Septime ist das Intervall zweier Töne, von denen der eine um 6 Stufen höher ist, als der andere, z. B. d–c; c–h; h–ais. Die große Septime enthält 5½ Tonräume, z. B. c–h. Sucht zu e, a, fis, h, c, as, ges, f, g, d, gis die großen Septimen.



Zweiundzwanzigste Uebung.



Weit gebräuchlicher, als die großen Septimen, sind die kleinen. Sie enthalten 5 ganze Tonräume, z. B. c–b. Sucht zu d, g, c, f, b, es, ges, des, as, cis, gis, e, h, a, fis kleine Septimen.



Dreiundzwanzigste Uebung.

§ 58. Da bei den Serten und Septimen wegen der bedeutenden Tonentfernung die Zahl der Tonräume nicht augenblicklich übersehen werden kann, so bedient man sich bei der Messung jener Intervalle eines kürzern Weges. Will man wissen, wie groß z. B. die Sert $\bar{c}$–$\bar{a}$ ist, so darf man sich blos noch dasjenige Stück hinzudenken, was von dem höhern Tone bis zur Oktave des tiefern Tones fehlt, $\bar{a}$–$\bar{\bar{c}}$. Ist dieses Stück eine kleine Terz, wie in diesem Falle, so ist die Sert groß; ist die hinzugedachte Terz groß, so ist die Sert klein; z. B. c–as.... $\bar{c}$. Bei einer Septime, z. B. bei c–h fehlt bis zur Oktave von c nur noch eine Sekunde h–$\bar{c}$; ist die hinzugedachte Sekunde klein, wie hier, so ist die Septime groß; ist sie groß, so ist die Septime klein: c–b.... $\bar{c}$.

§ 59. Außer den kleinen und großen Intervallen gibt es noch **verminderte** und **übermäßige**. Die verminderten sind um eine große Prime größer, als die großen Intervalle.

Bildet aus c–es; d–f; e–g; a–c; f–as; ges–b verminderte Terzen.
" " c–d; f–g; e–fis; a–c; h–cis; g–a übermäßige Sekunden.
" " c–e; d–fis; es–g; des–f; b–d; as–c übermäßige Terzen.
" " c–f; d–g; e–a; g–c; h–e; cis–fis übermäßige Quarten.
" " c–g; d–a; e–h; g–d; h–fis; cis–gis übermäßige Quinten.

Sucht zu cis; fis; dis; eis; gis und ais verminderte Quinten.
" " e; a; h; fis; g und d übermäßige Sexten.
" " dis; gis; fis; his; ais und cis verminderte Sexten.
" " cis; gis; dis; ais; eis und his verminderte Septimen.

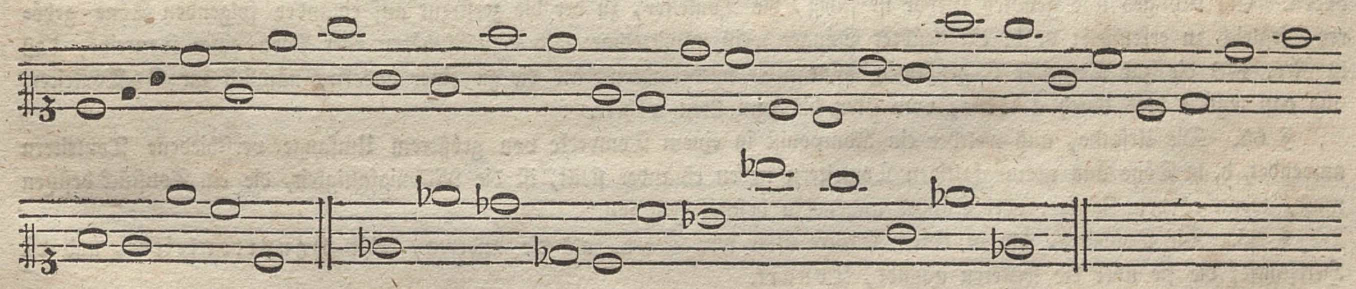
Uebermäßige Septimen kommen im Gesange nirgends vor.

§ 60. Enharmonische Töne, die denselben Grundton haben, d. h. die einen und denselben Ton zu ihrem tiefern besitzen, bilden Intervalle von gleichem Tonumfange, d. h. **mehrdeutige Intervalle**. Es ist daher jedes Intervall einem andern von der obigen Beschaffenheit gleich; z. B. c–dis = c–es.

Die große Prime ist enharmonisch mit der kleinen Sekunde.
Die übermäßige Sekunde ist " " " " kleinen Terz.
Die übermäßige Terz " " " " " großen Quart.
Die große Terz " " " " " kleinen Quart u. s. w.

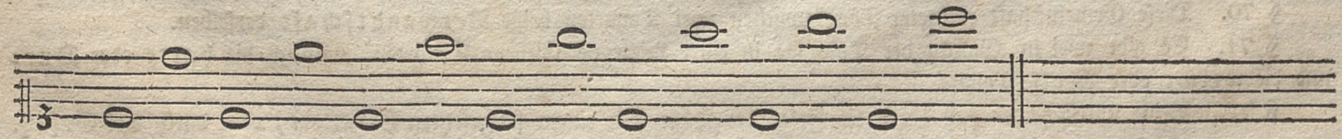
§ 61. Die abgeleiteten Intervalle entbehren aller Eintheilung in große und kleine Intervalle. Die **Oktave** von 6 ganzen Tonräumen heißt **rein**. c–c; es–es.

Vierundzwanzigste Uebung.



§ 62. Das Hauptintervall, von dem ein anderes abgeleitet wird, findet man leicht, wenn man von der Stufenzahl des größern die Zahl **sieben** abzieht. So ist das Haupt- oder Grund-Intervall der reinen Oktave die reine Prime oder der Einklang, denn 8 — 7 = 1 u. s. w. Die Nonen und Dezimen werden selten; die noch größeren, als diese, z. B. die Undezime, werden im Chorgesange nie gebraucht.

Fünfundzwanzigste Uebung.



§ 63. Uebersicht der Intervalle.

Name.	vermindert.	klein.	groß.	übermäßig.
Prime.	0.	0.	½.	1.
Sekunde.	enharmonisch.	½.	1.	1½.
Terz.	1.	1½.	2.	2½.
Quart.	1½.	2.	2½.	3.
Quint.	2½.	3.	3½.	4.
Sext.	3½.	4.	4½.	5.
Septime.	4½.	5.	5½.	6.
Oktave.	kommt nicht vor.		6.	kommt nicht vor.

III. Von den Tonarten.

§ 64. In jedem Tonstücke von größerem Umfange bemerken wir Töne, die, stufenweise an einander gereiht, eine Tonleiter bilden, welche öfter wiederkehrt, als andere zu andern Tonleitern gehörige Töne. In einem Gesangstücke von kleinerem Umfange finden wir ausschließlich zu einer, oder höchstens zu zwei verschiedenen Tonleitern gehörige Töne. Prüfet die im 173sten Beispiele vorkommenden Töne; reihet sie stufenweise an einander und sehet nach, welche Tonleiter sie bilden. Ein richtiges und geübtes Gehör ist fähig, die Tonleiter, zu der die zerstreut auf einander folgenden Töne gehören, sogleich zu erkennen; d. h. ein geübter Sänger weiß unmittelbar nach dem Anhören oder Lesen einer Tonreihe, daß in Nro. 173 die zur Tonleiter C gehörigen Töne öfter wiederkehren, als die zu einer andern, nämlich zur G-Tonleiter, und daß letztere blos durch 4 Töne, vom 5ten bis zum 8ten währet.

§ 65. Die Ursache, aus welcher ein Komponist in einem Tonwerke von größerem Umfange verschiedene Tonleitern anwendet, d. h. Töne aus mannigfaltigen Tonleitern neben einander stellt, ist die Mannigfaltigkeit, die ein Tonstück besitzen muß, wenn es den Zuhörer oder Sänger angenehm beschäftigen soll.

§ 66. Die Tonleiter, die in einem Stücke öfter wiederkehrt, als die anderen, heißt **Haupttonleiter**, und die Herrschaft, die sie über die letzteren ausübt, **Tonart**.

§ 67. Einem Stücke muß also eine bestimmte Tonart zu Grunde liegen, d. h. die in einem Tonstücke vorkommenden Tonreihen müssen immer auf eine bestimmte Tonart zurückkehren.

§ 68. Die Tonarten, in die sich die Tonfolgen aus der Haupttonart bewegen, heißen **Neben-** oder **unwesentliche Tonarten** und müssen mit jener immer viele oder einige Bestandtheile gemein haben, d. h. es müssen in einer von den Nebentonarten bald mehrere, bald weniger Töne vorkommen, die auch die Haupttonart besitzt.

§ 69. Je mehr Töne in zwei Tonarten gemeinschaftlich vorkommen, desto näher und enger ist auch die Beziehung, in der diese zu einander stehen, desto näher ist auch die Verwandtschaft.

§ 70. Diese Gemeinschaft mehrerer Töne zwischen zwei Tonarten heißt **Verwandtschaft** derselben.

§ 71. Es gibt zwei in Hinsicht der Tonfolge in einer Leiter verschiedene Tonarten, nämlich die **harte** oder **Dur-** und die **weiche** oder **Moll-Tonart**.

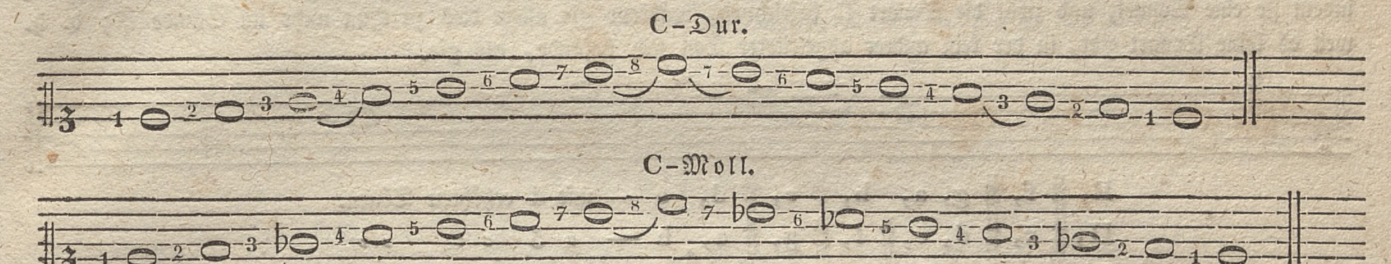
§ 72. Beide unterscheiden sich durch die Folge der Töne von einem festgesetzten Grundtone, oder durch das **Gesetz**.

Die Töne in der harten Tonart schreiten von 2½ zu 3½ Tonräumen fort. Die in der weichen von 1½ zu 4½ hinauf und von 2½ zu 2½ und 1 ganzen hinab. Die weiche Tonart hat also zweierlei Regeln und zwar in Beziehung der hinab= und hinaufschreitenden Tonleiter, während die harte für beide blos **ein** Gesetz aufstellt.

a. Dur=Tonarten.

α) Tonleiter mit erhöhten Tönen.
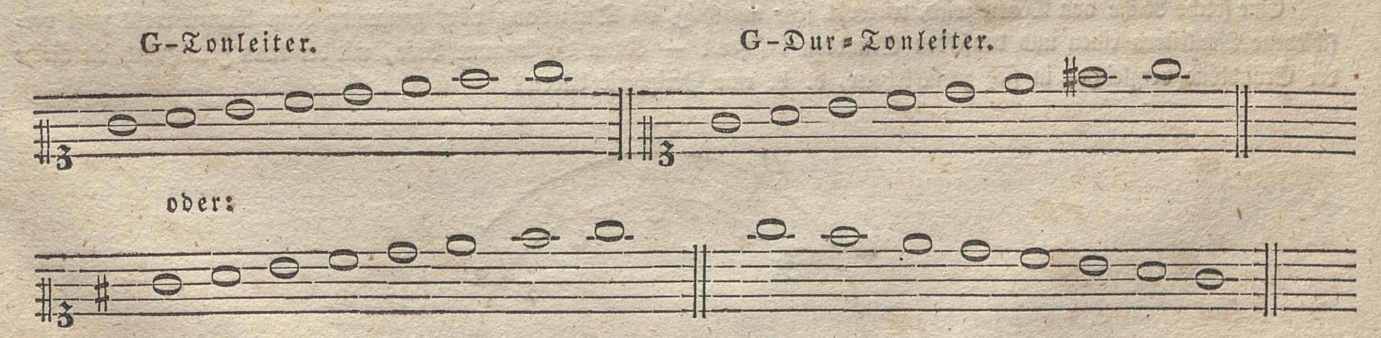
§ 73. In der harten Tonart befinden sich die beiden halben Tonräume zwischen der 3ten und 4ten, und 7ten und 8ten. In der hinabschreitenden Molltonleiter aber befinden sie sich zwischen der 2ten und 3ten, und 5ten und 6ten; in der hinaufschreitenden hingegen zwischen der 2ten und 3ten, und 7ten und 8ten.



Weil in der C-Tonleiter, nachdem das Dur=Gesetz auf sie angewendet worden, kein natürlicher Ton verändert, also weder erhöht, noch erniedrigt wurde, so heißt sie die **Normal=Tonleiter**.

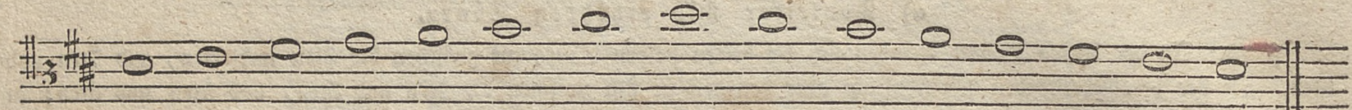
§ 74. In der Tonleiter G, a, h, c, d, e, f, g, soll sie zur Tonart werden, muß f in fis verwandelt werden. Warum? Warum kann nicht f in ges verwandelt werden, da doch fis und ges nach § 42 enharmonisch sind? In G-dur kommt also **ein** abgeleiteter und zwar erhöhter Ton vor: fis.

§ 75. Da dergleichen abgeleitete Töne in einer Tonart, außer in der Normaltonart, oft wiederkehren und man so oft die Versetzungszeichen wiederholen müßte, so bedient man sich einer Art von Abkürzung, indem man die der herrschenden Tonart eigenthümlichen ♯ oder b hinter dem Schlüssel auf die betreffenden Stufen und zwar nach der Ordnung setzt.
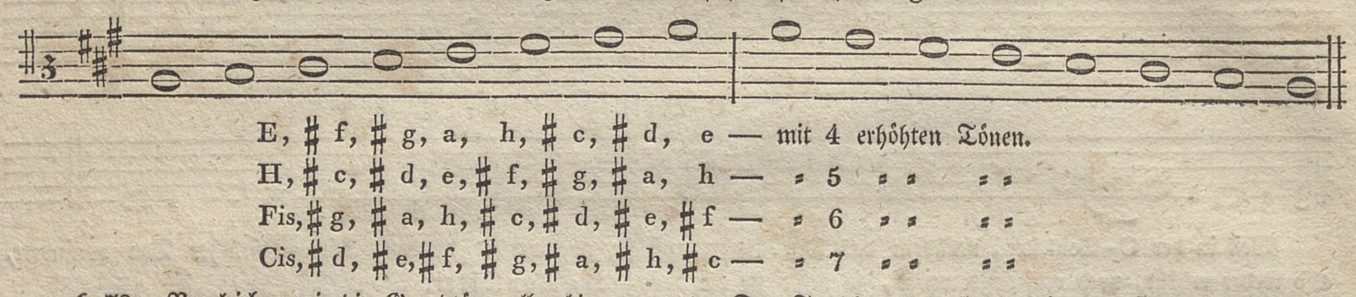


§ 76. In der Tonleiter d, e, f, g, a, h, c, d werden zwei Stammtöne erhöht, soll sie zur Dur=Tonart werden; nämlich f in ♯ f und c in ♯ c. Von diesen beiden ist fis der wichtigere abgeleitete Ton, indem cis allein keine Tonart, fis aber wohl allein, und zwar die G-Dur=Tonart bezeichnet. Cis aber ist derjenige Ton, der die D-Tonart von der G-Tonart unterscheidet. Man sagt daher bei der Herzählung der der Tonart D eigenthümlichen Versetzungen niemals cis-fis, sondern umgekehrt. Schon aus dieser Ursache wird bei der Bezeichnung der Haupttonart, die einem Tonstücke zu Grunde liegt, hinter dem Schlüssel auf die Wichtigkeit der einzelnen abgeleiteten Töne Rücksicht genommen

und daher z. B. bei der D-Dur-Tonart nicht [Notenbeispiel] sondern: [Notenbeispiel] geschrieben. Fast allgemein, obgleich sehr mangelhaft, ist der Ausdruck: G-Dur habe ein ♯, D-Dur habe zwei ♯ u. s. w. vorgeschrieben; da man hingegen nicht anders, als: In G-Dur werde ein Stammton, in D zwei Stammtöne um einen halben Tonraum erhöht, sagen sollte. Auch bedient man sich bei der Bezeichnung des Grundtones einer Molltonleiter des kleinen lateinischen Alphabets, eine Abkürzung, von der auch wir von nun an Gebrauch machen wollen.



§ 77. Die Tonleiter A schreitet also fort: A, h, cis, d, e, fis, gis, a. Die vorzüglichsten Töne sind fis, cis, indem sie eine Tonart, und zwar die Tonart D bezeichnen, während gis allein dies zu thun nicht im Stande ist; d. h. weil es keine Tonart gibt, in der kein andrer abgeleiteter Ton sich befände, als gis.



E, ♯ f, ♯ g, a, h, ♯ c, ♯ d, e — mit 4 erhöhten Tönen.
H, ♯ c, ♯ d, e, ♯ f, ♯ g, ♯ a, h — = 5 = = = =
Fis, ♯ g, ♯ a, h, ♯ c, ♯ d, ♯ e, ♯ f — = 6 = = = =
Cis, ♯ d, ♯ e, ♯ f, ♯ g, ♯ a, ♯ h, ♯ c — = 7 = = = =

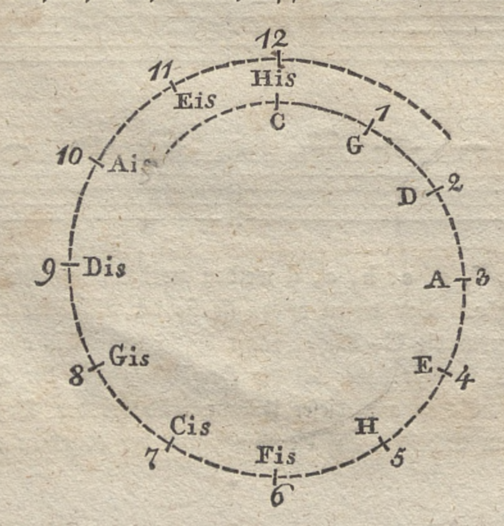
§ 78. Vergleichen wir die Grundtöne aller hier genannten Dur-Tonleitern, so finden wir, daß sie nach der von der Einheit fortschreitenden Zahlenordnung der erhöhten Töne reine Quinten bilden.

C — G — D — A — E — H — Fis — Cis.

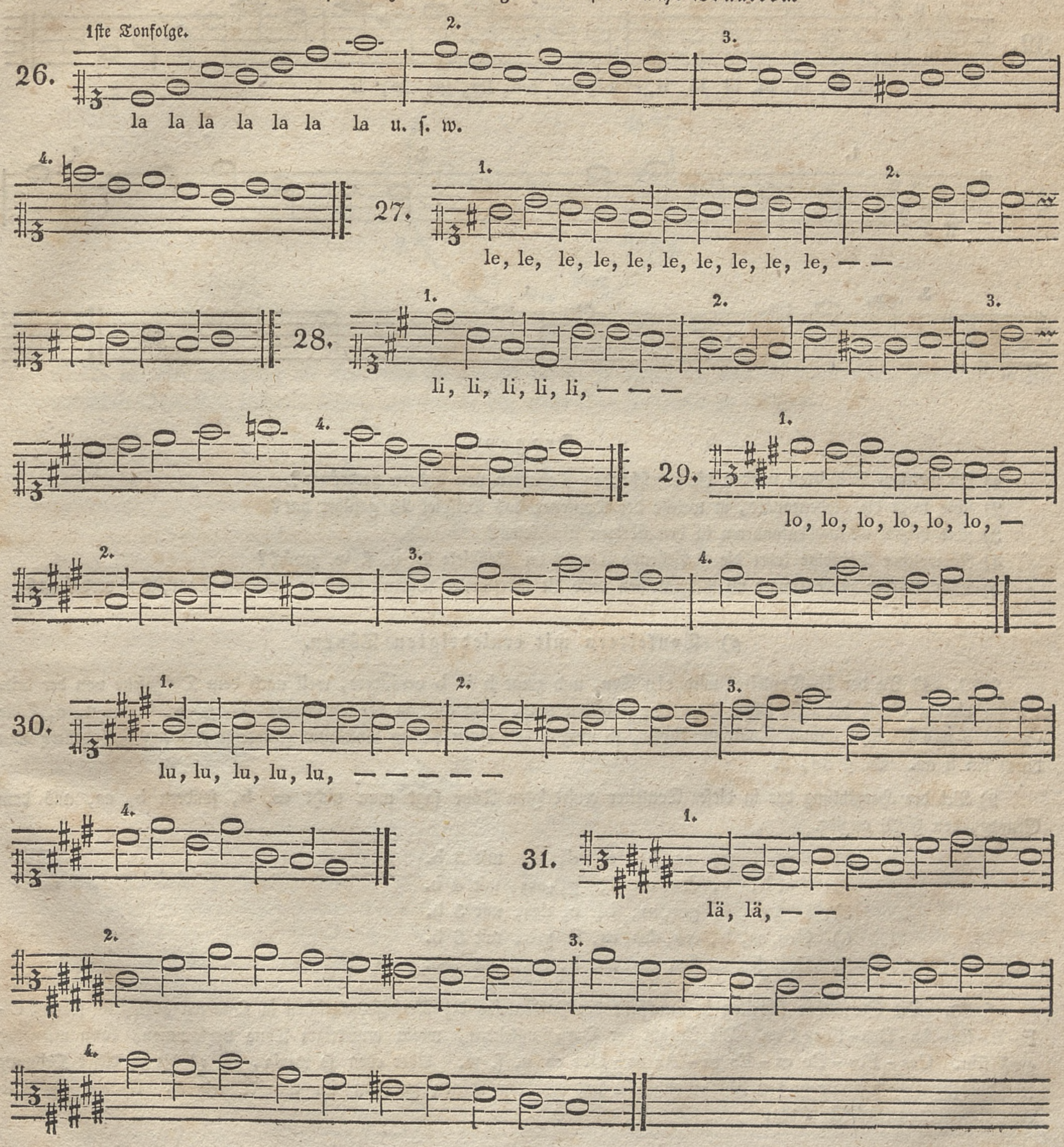
Wir können die Reihe von Grundtönen auf die so eben angegebene Art bis in das Unendliche fortsetzen; d. h. wir können die Anzahl von Dur-Tonleitern uns als unbegränzt denken.

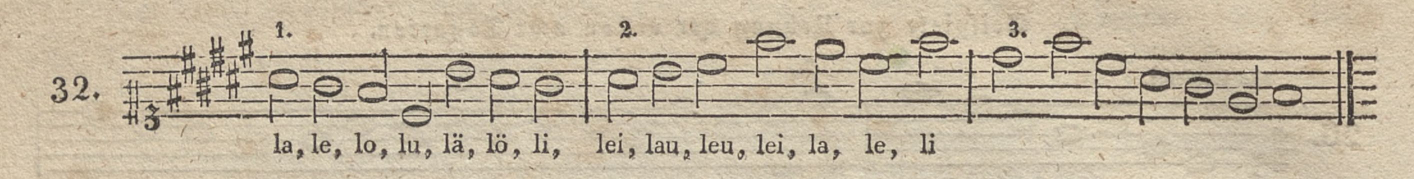
— Cis — ♯ g — ♯ d — ♯ a — ♯ e — ♯ h — × f — × c u. s. w.

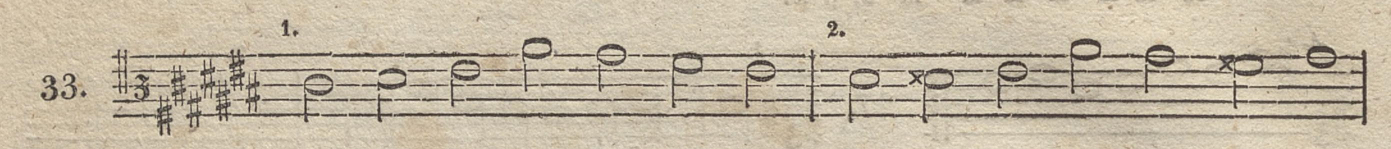
Eine solche Reihe von Tönen wird, wiewohl sehr unrichtig, ein Quintenzirkel genannt; denn können wohl zwei verschiedene Tonleitern einen und denselben Grundton besitzen? — Kann die krumme Linie, mit der man gewöhnlich die Reihe der Grundtöne vergleicht, in sich zurückkehren, d. h. eine Peripherie bilden?
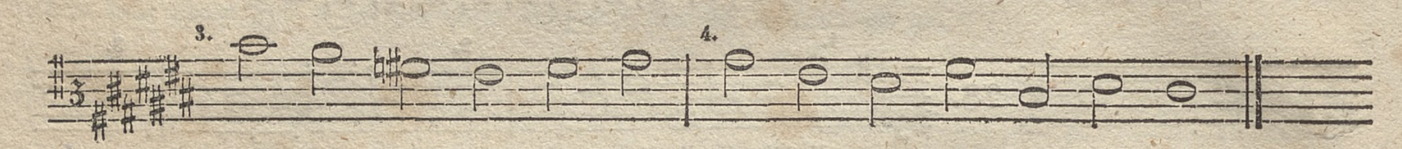


Beispiele zur Uebung der ersten acht Tonarten.









Fragen:

1) In welchen Beispielen werden die herrschenden Tonarten von andern verdrängt?
2) Wie heißt die Nebentonart, in welche der Tonsetzer das Beispiel 26 geführt hat?
3) Wie heißen die Nebentonarten in den übrigen Beispielen?
4) In welcher Tonfolge kehrt die herrschende Tonart im Beispiele 26 u. s. w. zurück?
5) Von welcher Nebentonart im Allgemeinen wird die herrschende Tonart selbst in kleineren Tonstücken verdrängt?

β) Tonleitern mit erniedrigten Tönen.

§ 79. 1) In der F-Tonleiter wird ein Ton, und zwar h in b verändert, weil nach dem Durgesetze von der dritten zur vierten Stufe der erste halbe Tonraum eintreten muß. Da aber in der Tonleiter: F, g, a, h, c, d, e, f die Stufen a und h einen ganzen Tonraum bilden, so muß h um einen halben Tonraum erniedrigt werden; dieß deutet man durch ein b an. S. § 38, 2.

2) Bei der Herzählung der in dieser Tonleiter erniedrigten Töne sagt man nicht es, b, sondern b, es, aus dem Grunde, den § 76 angibt.

3) Es, f, g, as, b, c, d, es; mit 3 b.
4) As, b, c, des, es, f, g, as; mit 4 b.
5) Des, es, f, ges, as, b, c, des; mit 5 b.
6) Ges, as, b, ces, des, es, f, ges; mit 6 b.
7) Ces, des, es, fes, ges, as, b, ces; mit 7 b.

§ 80. Die Grundtöne schreiten in Rücksicht der Zahlenreihe der Versetzungszeichen in Quarten aufwärts fort: C-F-B-Es-As-Des-Fes-Ces. Die Anzahl der Dur-Tonleitern, worin erniedrigte Töne vorkommen, kann unendlich groß sein. Ces-Fes-Be es-Es es-As as-Des es u. s. w. Aber eben so wenig, als es die in dieser Ordnung fortschreitenden Grundtöne in den Dur-Tonleitern mit erhöhten Tönen zu thun im Stande waren, können sie einen eigentlichen Quartenzirkel bilden.

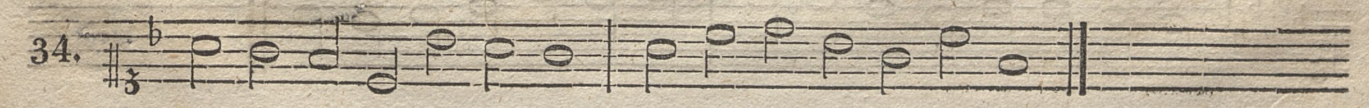


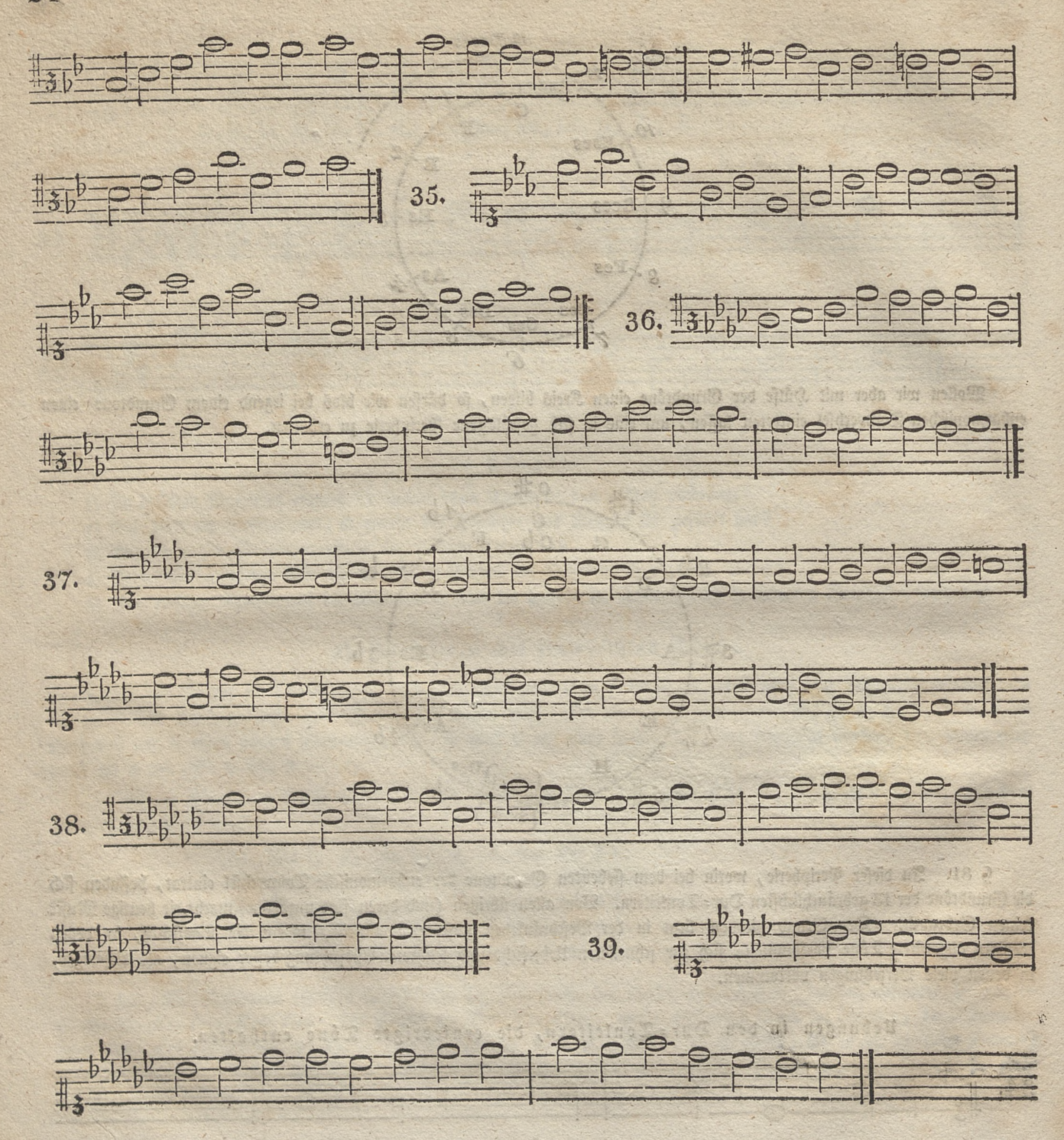
Wollen wir aber mit Hülfe der Grundtöne einen Kreis bilden, so dürfen wir blos bei irgend einem Grundtone einen enharmonischen Tonwechsel eintreten lassen, um eine in sich geschlossene Peripherie zu erhalten.

0♯ C 0b
1♯ G
1b F
2♯ D
2b B
3♯ A
3b Es
4♯ E
4b As
5♯ H
Ges 6b Fis
5b Des

§ 81. In dieser Peripherie, worin bei dem siebenten Grundtone der enharmonische Tonwechsel eintrat, befinden sich die Grundtöne der 13 gebräuchlichsten Dur-Tonleitern. Von allen übrigen (und deren sind unzählige) macht die heutige Musik keinen Gebrauch. Der Grund hiervon liegt in der Beschränktheit unserer Tonschrift, indem die Tonstücke, in denen weniger abgeleitete Töne vorkommen, sich zur schnelleren Uebersicht und leichteren Ausführung besser eignen, als diejenigen, in denen viele Versetzungen vorkommen.

Uebungen in den Dur-Tonleitern, die erniedrigte Töne enthalten.




35.
36.
37.
38.
39.

I. Kreuz = Tonarten. ♯.

Tonart.	Anzahl der Versetzungszeichen.	Ordnung derselben.	Dur = Tonleiter.
C.	0.	0	c, d, e, f, g, a, h, c.
G.	1.	fis.	g, a, h, c, d, e, fis, g.
D.	2.	fis, cis.	d, e, fis, g, a, h, cis, d.
A.	3.	fis, cis, gis.	a, h, cis, d, e, fis, gis, a.
E.	4.	fis, cis, gis, dis.	e, fis, gis, a, h, cis, dis, e.
H.	5.	fis, cis, gis, dis, ais.	h, cis, dis, e, fis, gis, ais, h.
Fis.	6.	fis, cis, gis, dis, ais, eis.	fis, gis, ais, h, cis, dis, eis, fis.
Cis.	7.	fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.	cis, dis, eis, fis, gis, ais, his, cis.

II. Be = Tonarten. ♭.

Tonart.	Anzahl der Versetzungszeichen.	Ordnung derselben.	Dur = Tonleiter.
C.	0.	0	c, d, e, f, g, a, h, c.
F.	1.	b.	f, g, a, b, c, d, e, f.
B.	2.	b, es.	b, c, d, es, f, g, a, b.
Es.	3.	b, es, as.	es, f, g, as, b, c, d, es.
As.	4.	b, es, as, des.	as, b, c, des, es, f, g, as.
Des.	5.	b, es, as, des, ges.	des, es, f, ges, as, b, c, des.
Ges.	6.	b, es, as, des, ges, ces.	ges, as, b, ces, des, es, f, ges.
Ces.	7.	b, es, as, des, ges, ces, fes.	ces, des, es, fes, ges, as, b, ces.

b. Moll = Tonarten.

a) Tonarten mit erhöhten Tönen.

§ 82. Das Gesetz der fortschreitenden Töne einer Molltonleiter ist zweifach, indem die Töne derselben anders hinauf, als hinabwärts auf einander folgen. Von dem Grundtone aus schreiten sie zu 1 ½; 4 ½ fort; z. B. a, h, c, d, e, fis, gis, a. Von der Oktave des Grundtons (oder hinabwärts) schreiten sie von 2½ zu 2½ zurück; a, g, f, e, d, c, h, a.*)

*) Außer dieser Leiter gibt es noch eine andere: a, h, c, d, e, f, gis, a, die eben so hinabschreitet. Da sie aber ein übermäßiges Intervall enthält und deßhalb weniger gesangreich ist, als jene oben angeführte, so macht man von ihr weniger Gebrauch, als von der andern.

§ 83. Da die in der hinaufschreitenden Molltonleiter vorhandenen versetzten Töne fis und gis keine Tonart bezeichnen, indem zwischen beiden cis fehlt; hingegen die hinabschreitende Leiter das Kennzeichen einer Tonart, der C-Dur-Tonart, in sich trägt, so zeigt uns niemals jene, sondern immer diese die Anzahl der in der Molltonleiter stattfindenden Tonableitungen an. Wir sagen also nach dem einmal eingeführten Sprachgebrauche: a-Moll habe nichts vorgezeichnet, oder richtiger: in der a-Moll-Tonleiter finden keine Tonableitungen statt. a-Moll ist also die Normal-Tonleiter aller übrigen Molltonleitern.

§ 84. Die Grundtöne derjenigen Tonleitern, in denen Töne erhöht werden, folgen zu reinen Quinten auf einander:

a. e. h. fis. cis. gis. dis. ais. eis. his. u. s. w.

0 ♯. 1 ♯. 2 ♯. 3 ♯. 4 ♯. 5 ♯. 6 ♯. 7 ♯. 8 ♯. 9 ♯.

β) Molltonleitern, in denen Töne erniedrigt werden.

§ 85. Die Molltonleiter, die einen erniedrigten Ton besitzt, ist d.

d, e, f, g, a, h, cis, d.
d, c, b, a, g, f, e, d. } 1. b.

Der um eine reine Quart höhere oder um eine reine Quint tiefere Ton ist der Grundton der nächsten Molltonleiter. Die Grundtöne der B-Molltonleitern bilden also folgende Reihe:

a, d, g, c, f, b, es, as, des, ges, ces, fes, bb u. s. w.

I. Kreuz-Tonarten. ♯.

Tonart.	Anzahl der Versetzungszeichen.	Ordnung derselben.	Molltonleiter, hinauf- und hinabwärts.
a.	0.	0.	a, h, c, d, e, fis, gis, a. a, g, f, e, d, c, h, a.
e.	1.	fis.	e, fis, g, a, h, cis, dis, e. e, d, c, h, a, g, fis, e.
h.	2.	fis, cis.	h, cis, d, e, fis, gis, ais, h. h, a, g, fis, e, d, cis, h.
fis.	3.	fis, cis, gis.	fis, gis, a, h, cis, dis, eis, fis. fis, e, d, cis, h, a, gis, fis.
cis.	4.	fis, cis, gis, dis.	cis, dis, e, fis, gis, ais, his, cis. cis, h, a, gis, fis, e, dis, cis.
gis.	5.	fis, cis, gis, dis, ais.	gis, ais, h, cis, dis, eis, fis, gis. gis, fis, e, dis, cis, h, ais, gis.
dis.	6.	fis, cis, gis, dis, ais, eis.	dis, eis, fis, gis, ais, his, cisis, dis. dis, cis, h, ais, gis, fis, eis, dis.
ais.	7.	fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.	ais, his, cis, dis, eis, fisis, gisgis, ais. ais, gis, fis, eis, dis, cis, his, ais.
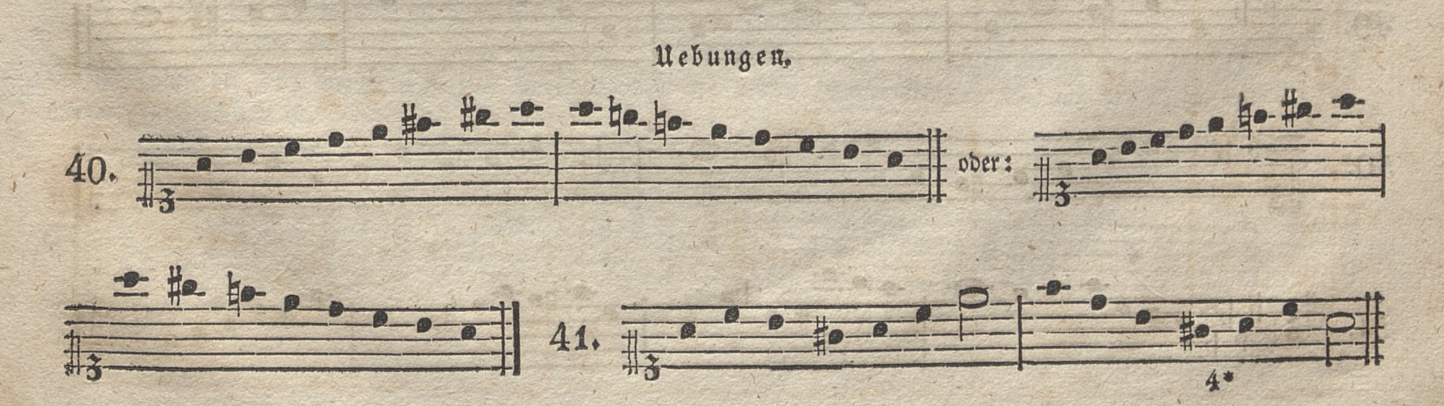
II. Be-Tonarten. b.

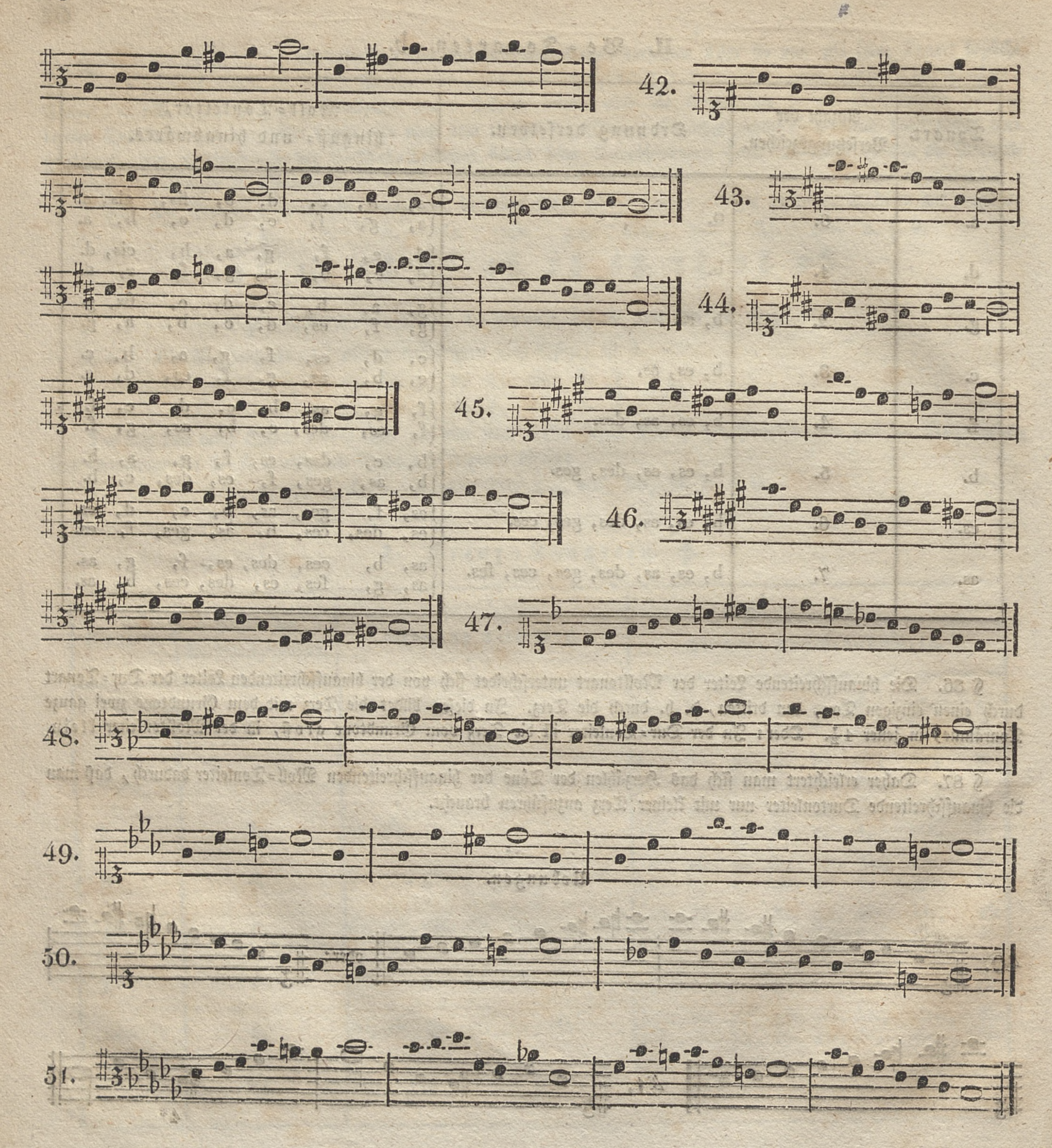
Tonart.	Anzahl der Versetzungszeichen.	Ordnung derselben.	Moll-Tonleiter, hinauf- und hinabwärts.
a.	0.	0.	a, h, c, d, e, fis, gis, a. a, g, f, e, d, c, h, a.
d.	1.	b.	d, e, f, g, a, h, cis, d. d, c, b, a, g, f, e, d.
g.	2.	b, es.	g, a, b, c, d, e, fis, g. g, f, es, d, c, b, a, g.
c.	3.	b, es, as.	c, d, es, f, g, a, h, c. c, b, as, g, f, es, d, c.
f.	4.	b, es, as, des.	f, g, as, b, c, d, e, f. f, es, des, c, b, as, g, f.
b.	5.	b, es, as, des, ges.	b, c, des, es, f, g, a, b. b, as, ges, f, es, des, c, b.
es.	6.	b, es, as, des, ges, ces.	es, f, ges, as, b, c, d, es. es, des, ces, b, as, ges, f, es.
as.	7.	b, es, as, des, ges, ces, fes.	as, b, ces, des, es, f, g, as. as, g, fes, es, des, ces, b, as.

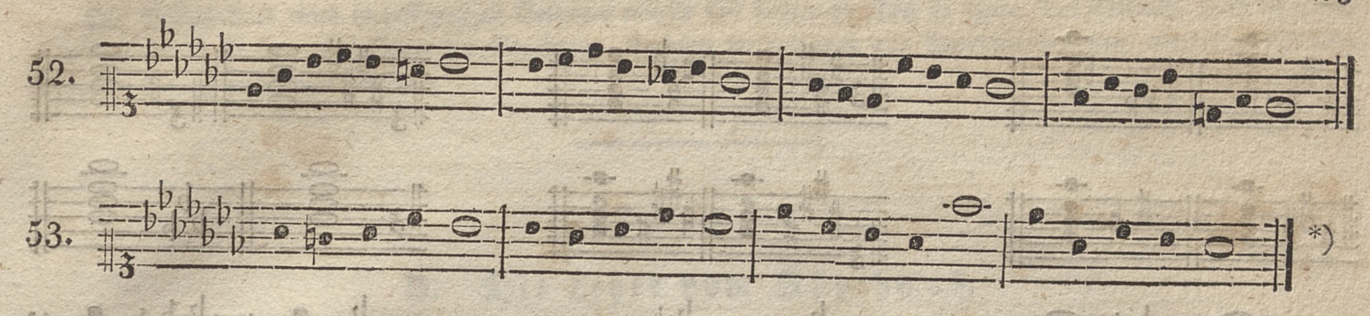
§ 86. Die hinaufschreitende Leiter der Molltonart unterscheidet sich von der hinaufschreitenden Leiter der Dur-Tonart durch einen einzigen Ton, den dritten, d. h. durch die Terz. In dieser bildet die Terz mit dem Grundtone zwei ganze Tonräume, in jener 1½. Oder: In der Dur-Tonleiter ist die Terz vom Grundtone groß, in der Molltonleiter klein.

§ 87. Daher erleichtert man sich das Herzählen der Töne der hinaufschreitenden Moll-Tonleiter dadurch, daß man die hinaufschreitende Durtonleiter nur mit kleiner Terz anzuführen braucht.

Uebungen.




42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.



§ 88. Bei der Vergleichung der Molltonleitern mit den Durtonleitern in Beziehung der Gleichartigkeit und Anzahl der Tonableitungen ergibt sich, daß in a=Moll so wie in C=Dur kein Ton, in e und G ein Ton, nämlich f in fis, in h und D 2 Töne, f und c in fis und cis verwandelt werden.

§ 89. Zwei Tonarten, von denen die eine nach dem Dur=, die andere nach dem Mollgesetze gebildet wird, und deren Leitern gleich viele und gleichartige Tonableitungen enthalten, heißen Paralleltonarten. Die nach § 81 und § 85 gebräuchlichsten sind:

C.	G.	D.	A.	E.	H.	Fis. / Ges.	Des.	As.	Es.	B.	F.
a.	e.	h.	fis.	cis.	gis.	dis. / es.	b	f	c	g	d

§ 90. Will man zu einer Molltonart die Parallel=Durtonart finden, so gehe man vom Grundtone eine kleine Terz hinauf. Sie ist der Grundton der gesuchten Parallel=Durtonart. So ist z. B. C Parallel=Durtonart von a.

§ 91. Will man zu einer Durtonart die Parallel=Molltonart finden, so gehe man von der Oktave des Grundtones eine kleine Terz hinab. Sie ist der Grundton der gesuchten Parallel=Molltonart. So ist z. B. d die Parallel=Molltonart zu F.
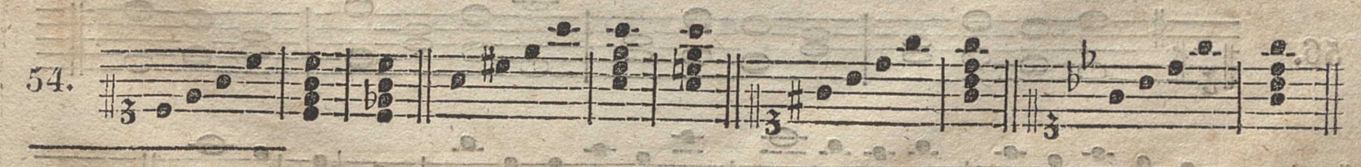
§ 92. Es ist also in einer hinaufschreitenden Durtonleiter der sechste Ton der Grundton der Parallel=Molltonart; in einer hinaufschreitenden Molltonleiter ist hingegen der dritte Ton der Grundton der Parallel=Durtonart.

§ 93. In einer Tonleiter üben einige Töne auf das Gehör einen größern Eindruck aus, als andere; jene nennt man wesentliche, diese unwesentliche. (Haupttöne — Nebentöne.)
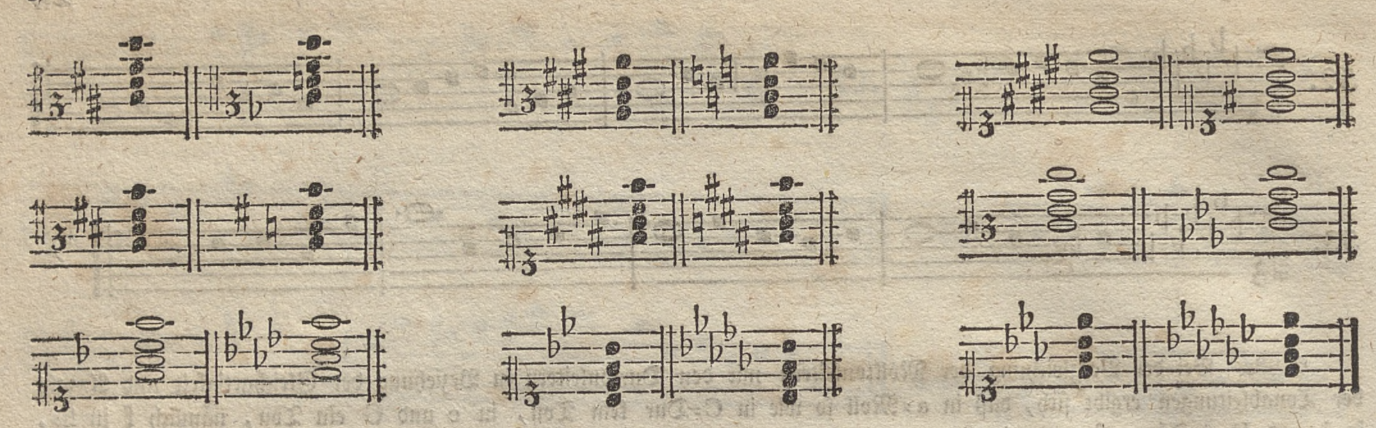
§ 94. Zu den Haupttönen rechnet man den Grundton, die Terz, Quint und Oktave.

§ 95. In der Durtonleiter ist nach § 86 die Terz groß, in der Molltonleiter klein.

§ 96. Verbindet man diese 4 Töne gleichzeitig, so nennt man diesen viertönigen Klang Haupt=Akkord. Die Verschiedenheit der Terz bewirkt auch eine Verschiedenheit der beiden Haupt=Akkorde, die auf das Gehör von dem bemerkbarsten Eindrucke ist.



*) Wie bei den Beispielen von 26 bis 33 sind auch hier die Fragen in Rücksicht der Tonausweichungen und dergleichen an die Schüler zu richten.

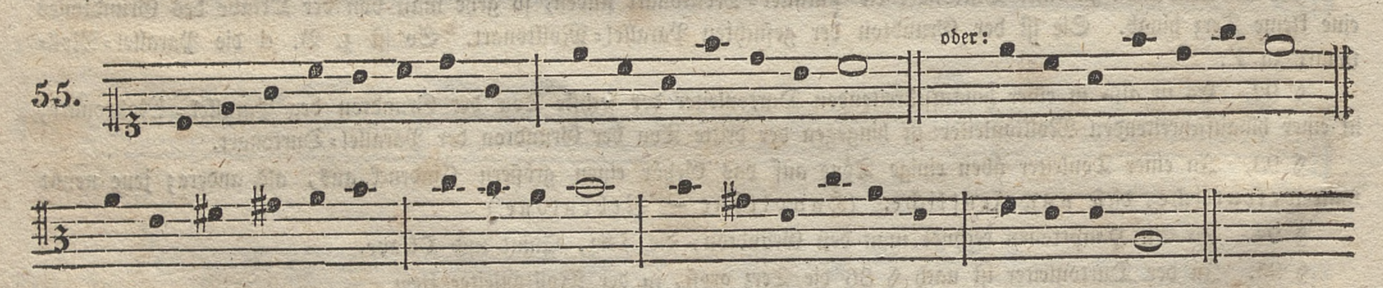


§ 97. Von der Terz erhalten die Haupt-Akkorde ihre Namen. Der Haupt-Akkord der Molltonleiter heißt weich, der der Durtonleiter aber hart, groß. Singet den Hauptakkord über d, nun über D; jetzt über as, nun über As u. s. w.

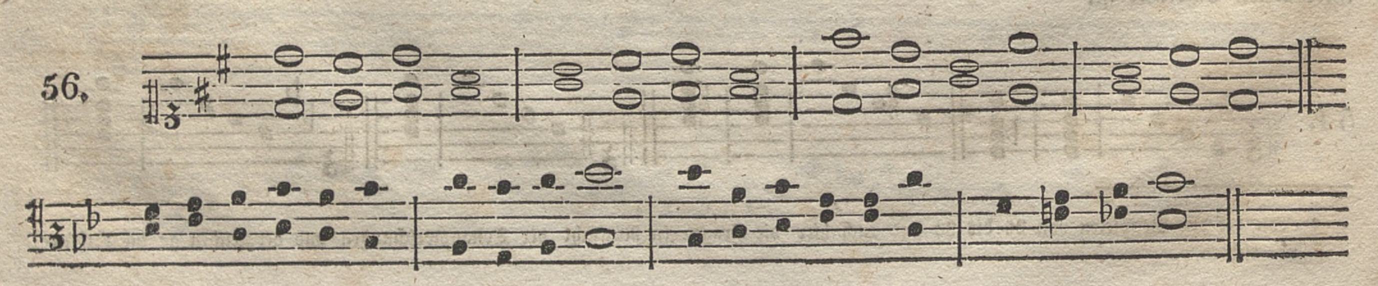
§ 98. Da die Paralleltonleitern gleich viele und gleichartige Vorzeichnungen haben, so sind diese auch nicht im Stande, die in dem Tonstücke herrschende Tonart zu bezeichnen, und es bliebe daher dem Sänger ein Zweifel, ob jenem eine Dur- oder Molltonart zu Grunde liege.

§ 99. Die herrschende Tonart wird bei einem einstimmigen Gesange durch den letzten Ton, bei einem zweistimmigen durch diejenige Stimme, in welcher die Terz liegt, und bei einem mehrstimmigen durch den Schlußakkord näher bezeichnet.

§ 100. Der Schlußton eines einstimmigen Gesanges ist entweder der Grundton oder die Terz.



Das Paar Töne, womit ein zweistimmiger Satz schließt, muß immer den Grundton entweder mit der Oktave oder mit der Terz enthalten.



Der Schlußakkord eines mehrstimmigen Gesanges enthält fast immer die Terz in irgend einer Stimme, meist im Tenor oder Alt; im Basse liegt aber immer der Grundton. Beispiele hiezu können aus Choralbüchern oder dergleichen Sammlungen in Menge entnommen werden.

B. Die Lehre vom Rhythmus.

§ 101. Diese Lehre enthält drei Hauptabschnitte:

I. Die Lehre vom Takte;

II. Rhythmische Ordnungen;

III. Verbindung rhythmisch geordneter Wortreihen mit Tönen, denen eine bestimmte rhythmische Ordnung und zugleich eine herrschende Tonart zu Grunde liegt, oder die Lehre vom Vortrage.

I. Die Lehre vom Takte.

§ 102. Das Verhältniß, in welchem zwei Töne in Rücksicht auf die Dauer ihrer Klänge zu einander stehen, heißt Werth oder Geltung.
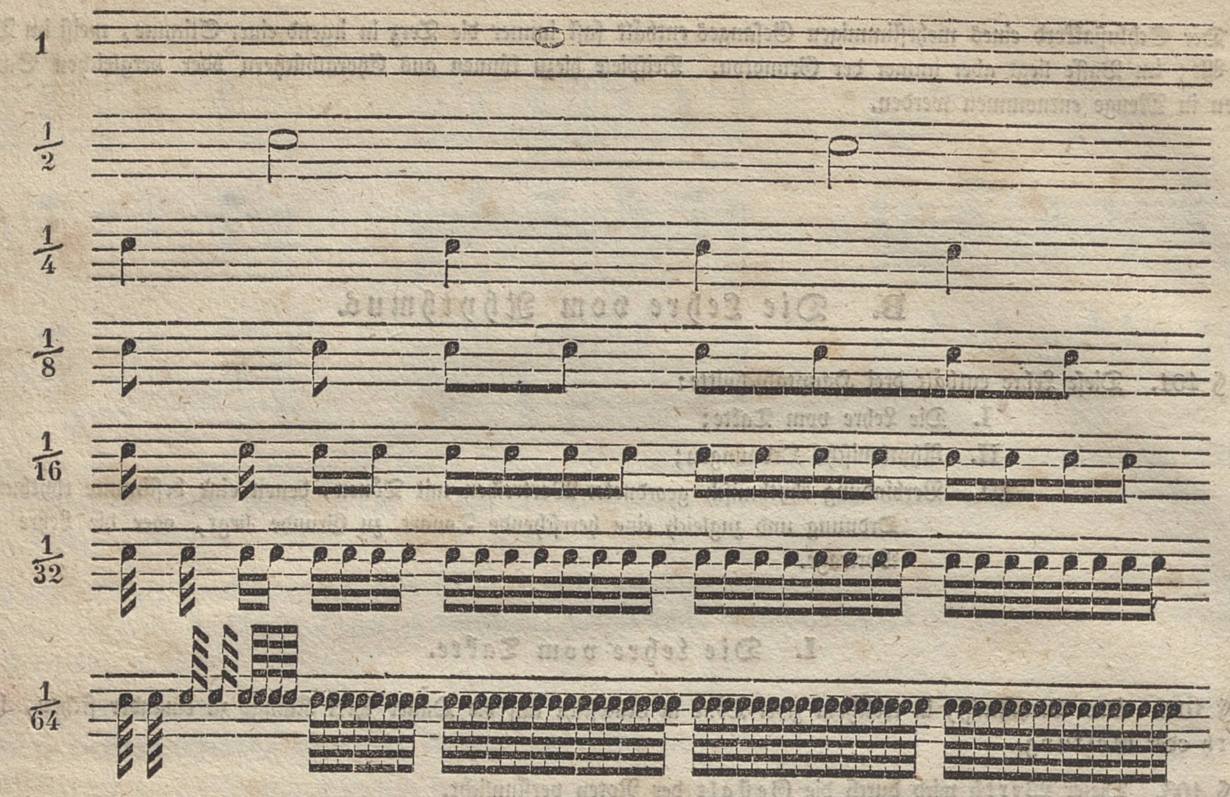
§ 103. Dieser Werth wird durch die Gestalt der Noten versinnlicht.

§ 104. Durch die zwei- und dreitheilige Zerlegung erhalten wir die vorzüglichsten Abstufungen der Klangdauer.

§ 105. Derjenige Klang, dessen Dauer in der neuern Musik den größten Werth besitzt, heißt ganzzeitig; die Note, die diesen Werth ausdrückt, heißt ganze Note und hat folgende Gestalt ——𝅝——. In den kirchlichen Tonstücken erhalten wohl auch Töne, und zwar namentlich zu Ende derselben, einen doppelten Werth; ihre Dauer heißt doppelzeitig und wird durch folgende Notengestalt versinnlicht ——𝅜——. Zerlegen wir den ganzzeitigen Werth in 2, 4, 8, 16 und 32 Theile, so erhalten wir halbzeitige ——𝅗𝅥𝅗𝅥—— (halbe Noten); viertelzeitige ——𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥—— (Viertel-Noten); $\frac{1}{8}$zeitige ——𝅘𝅥𝅮——; $\frac{1}{16}$zeitige ——𝅘𝅥𝅯——; $\frac{1}{32}$zeitige ——𝅘𝅥𝅰——; $\frac{1}{64}$zeitige ——𝅘𝅥𝅱——; $\frac{1}{128}$zeitige ——𝅘𝅥𝅲—— u. s. w. Klänge.

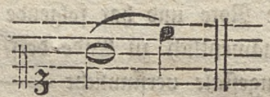
Die Zerlegung eines Klangwerthes in 32 Theile kommt seltener, in 64 sehr selten; die Zerlegung in noch kleinere Zeittheile aber nie vor.

§ 106. Folgende Figur wird uns den Ueberblick über die Abstufungen der zweitheilig zerlegten Klangwerthe erleichtern.

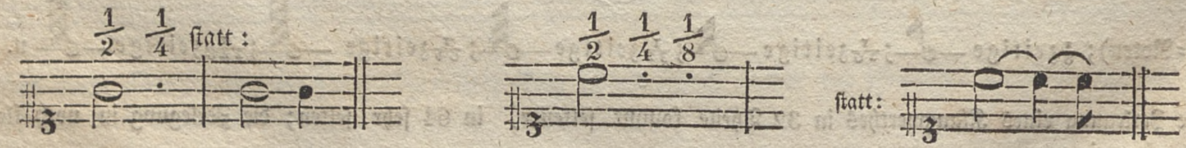


Das Maaß der Klangdauer ist die Viertelnote. Nach dem eingeführten Sprachgebrauche heißt es: die Ganze-Note enthält 4 Viertel; die Halbe-Note 2 Viertel; das Viertel 2 Achtel u. s. w.

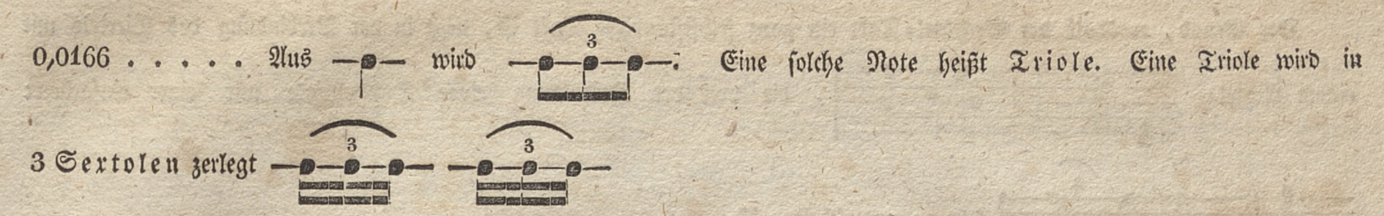
§ 107. Die Verbindung zweier Klänge von verschiedener Höhe und Dauer wird durch einen Bogen dargestellt:



§ 108. Sollen zwei Klänge von gleicher Höhe mit einander verbunden werden, von denen der zweite den halben Werth des ersten besitzt, so wird dieß durch einen Punkt hinter der ersten Note ausgedrückt:



§ 109. Zur Bezeichnung der dreitheiligen Zerlegung besitzen wir keine eigenthümlichen Notenformen, sondern müssen dieselben von der zweitheiligen entlehnen; eine 3 mit kleinem Charakter und unter einem Bogen zeigt das Verfahren der dreitheiligen Zerlegung an. Aus —○— wird —○—○—○—. Hier gilt aber die Note —○— nicht $\frac{1}{2}$, sondern $\frac{1}{3}$, oder 0,033 . . . . Aus —○— wird —●—●—●—. Eine solche Note gilt aber nicht $\frac{1}{4}$, sondern $\frac{1}{6}$, oder



0,0166 . . . . . Aus [note] wird [triplet]. Eine solche Note heißt Triole. Eine Triole wird in 3 Sextolen zerlegt [sextuplets]

§ 110. Die in Hinsicht ihrer Dauer einander gleichen kleineren Zeitabschnitte, in welche die ein Tonstück bildenden Tonreihen abgetheilt sind, heißen Takte, und die Anzahl und Geltung der Zeittheile, die ein Takt enthält, Taktart.
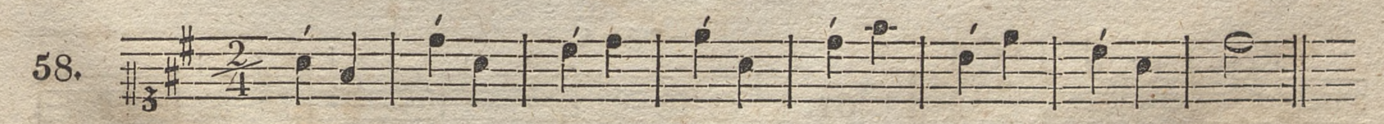
§ 111. Die Takte werden durch das Gehör vermittelst der in gleichen Zeiträumen wiederkehrenden schärferen Betonung, in der Notenschrift aber vermittelst senkrecht gezogener Linien von einander getrennt.

57. 
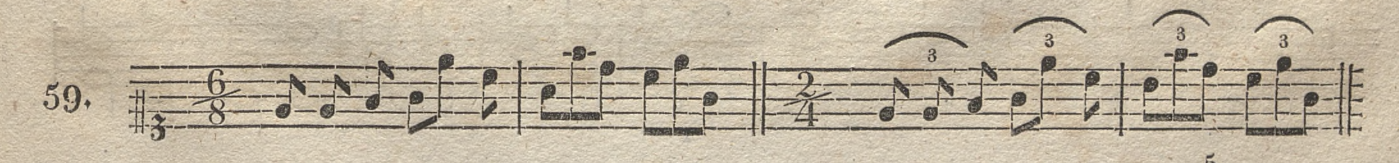
§ 112. Die Taktart wird durch einen Bruch versinnlicht, dessen Zähler die Menge, und dessen Nenner die Geltung der an Werth einander gleichen kleineren Zeittheile angibt, z. B. $\frac{3}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{4}$ u. s. w. Nur die Taktart, nach welcher die einzelnen Abschnitte 4 Viertel enthalten, wird durch ein **C** (ursprünglich **CƆ**) ausgedrückt. Dergleichen Zeichen, Taktzeichen, werden hinter die Versetzungszeichen, und in der C- oder a-Tonart unmittelbar hinter den Schlüssel geschrieben.

§ 113. Es gibt zweierlei Taktarten, gerade und ungerade. Gerade ist sie, wenn die Zerlegung der Zeittheile eines Taktes eine zweitheilige ist. Dahin gehören $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. **C**. $\frac{12}{8}$. In den älteren Tonstücken wird zuweilen von dem Doppel- oder großen Takte Gebrauch gemacht. Seine Bezeichnung ist **CC** oder ⊨. Er enthält vier Halbe-Noten. Ungerade ist die Taktart, wenn die Zerlegung der Zeittheile eines Taktes eine dreitheilige ist. Dahin gehört: $\frac{3}{8}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{2}$.
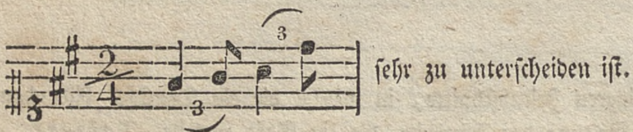
§ 114. In den Takten der geraden, so wie der ungeraden Taktart erhalten die ersten Takttheile eine stärkere Betonung (Accentuation), als die übrigen; selbst dann, wenn sie auf einer höheren Stufe stehen, als letztere. Wir wollen die Noten, die stärker betont werden, mit einem Striche (Accente) bezeichnen.

58. 

Im $\frac{6}{8}$ Takte werden das erste und vierte Achtel betont. Daher ist er oft nichts anders, als ein $\frac{2}{4}$ Takt, worin jedes Viertel in 3 Theile nach § 109 zerlegt wird, und gehört nebst dem $\frac{6}{4}$ Takte zu den geraden Taktarten.

59. 

Der Grund, weshalb der Sechstel-Takt ein ganz selbstständiger Takt ist, liegt in der Verbindung des Viertels mit einem Achtel: [Notenbeispiel im 6/8-Takt], die von der Verbindung einer Doppeltriole mit einer einfachen:



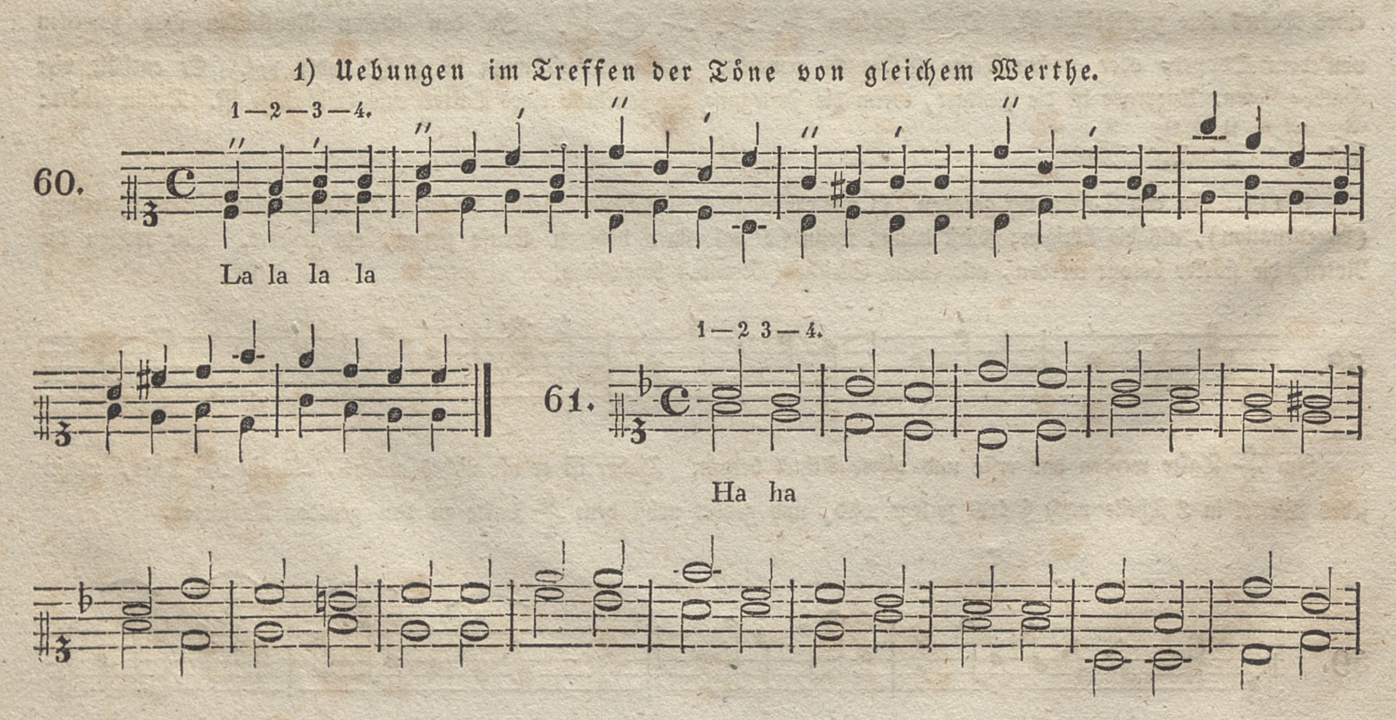
sehr zu unterscheiden ist.

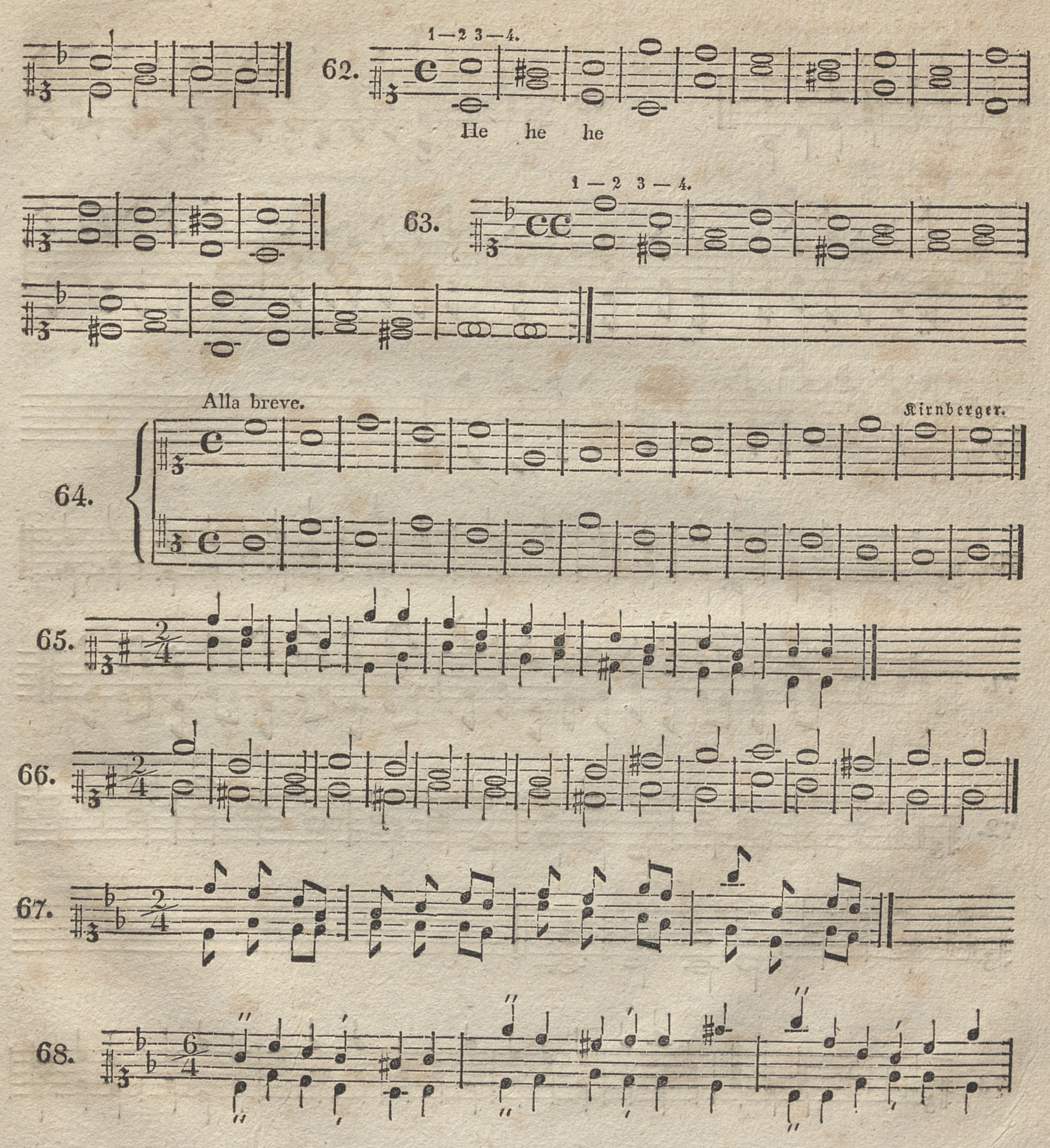
Die Betonung des ersten Achtels des $\frac{6}{8}$ Taktes ist noch einmal so stark, als die des dritten; dasselbe gilt vom Ganzen-Takte, indem das erste Viertel stark, das dritte hingegen minder stark betont wird u. s. w.

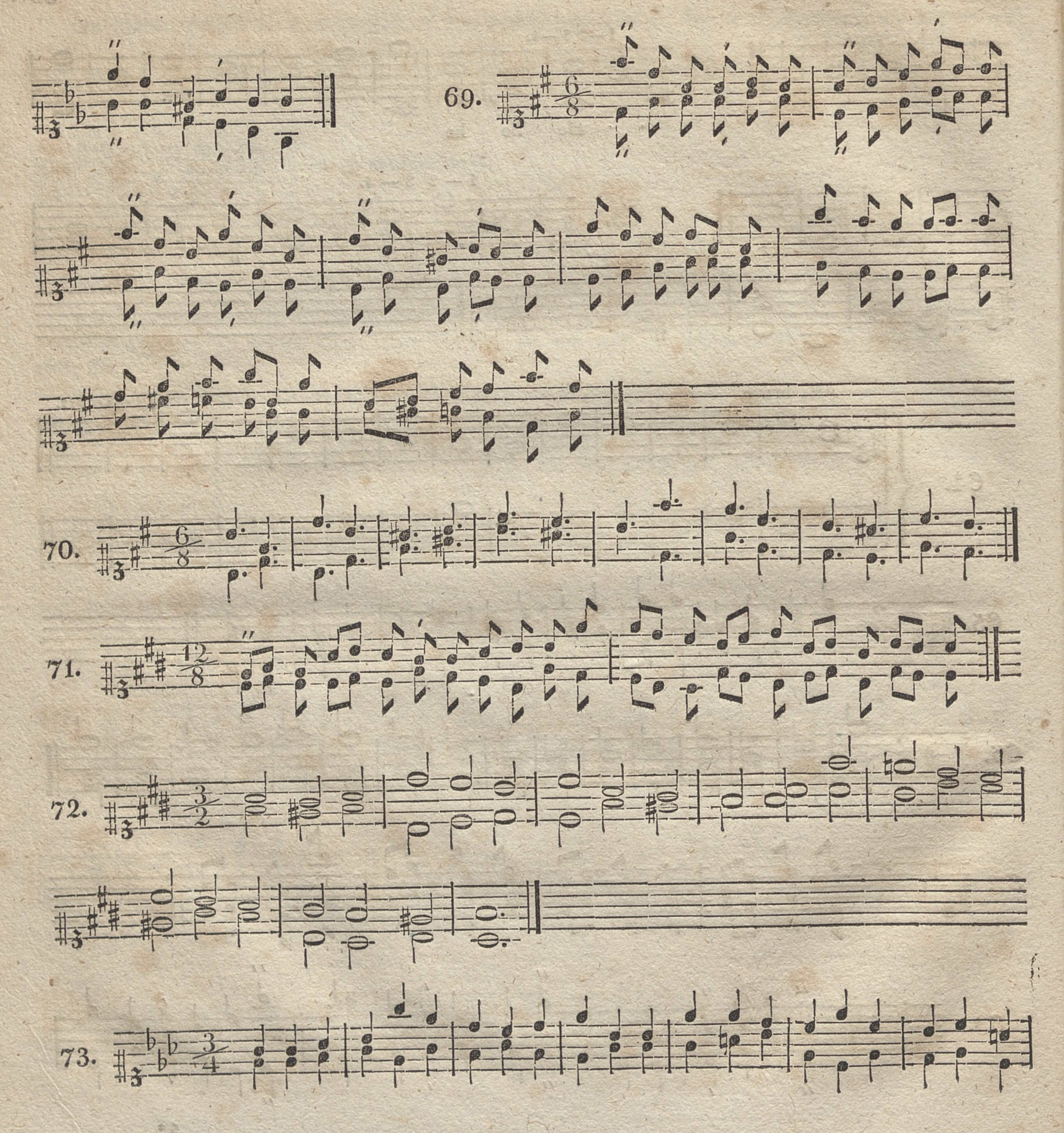
§ 115. Die einzelnen Theile des Taktes von einander zu unterscheiden, bedient man sich während des Singens gewisser Bewegungen der rechten Hand, einer Methode, die man wohl als Anfänger, aber nicht mehr als Geübter nöthig hat.

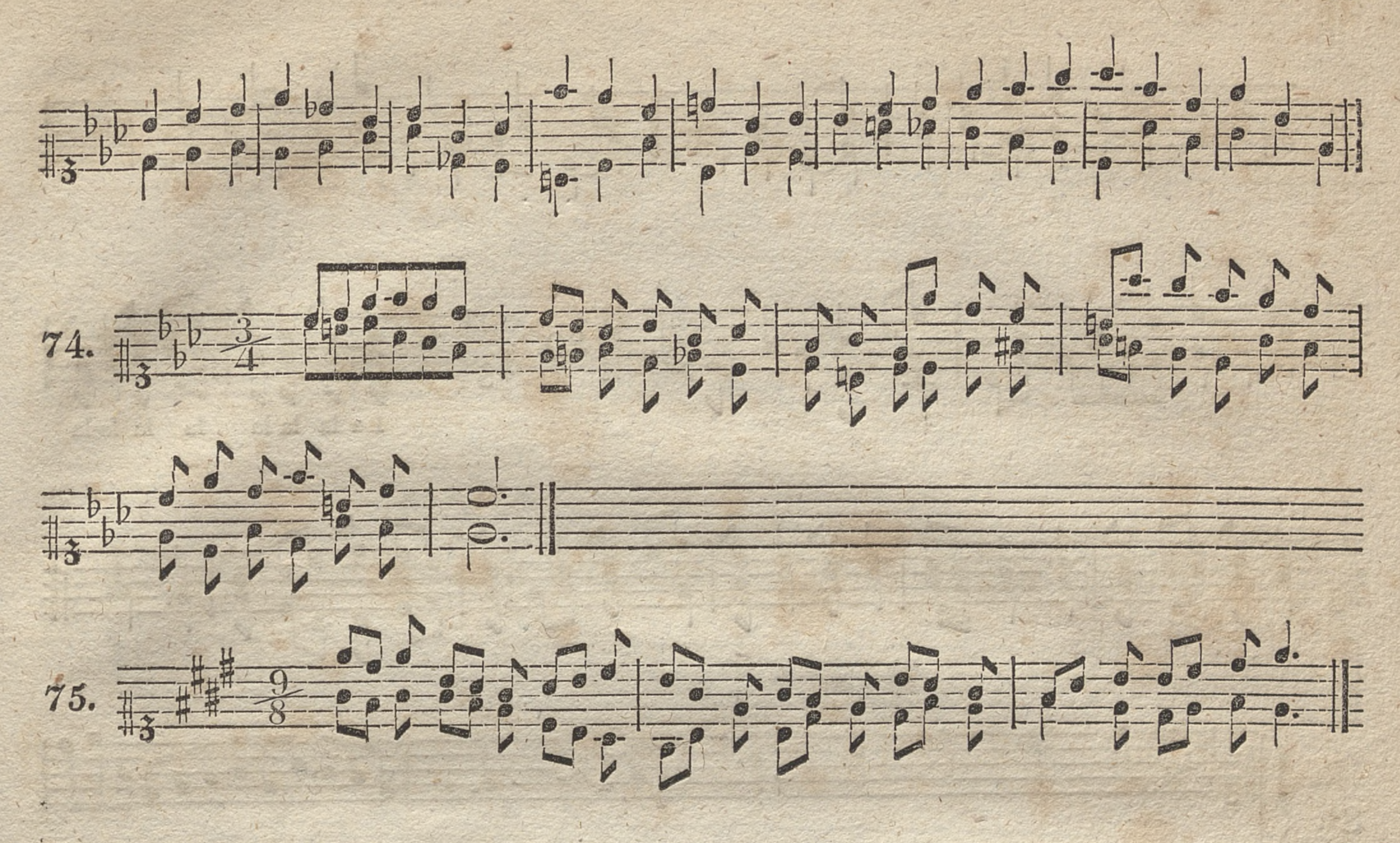
§ 116. Dies Verfahren nennt man Takt-Schlagen und die einzelnen Taktheile Schläge. Beim $\frac{2}{4}$ Takt bewegt sich die Hand nach oben (1 … 2); beim Ganzen-Takte (1 … 2 … 3 … 4); beim Sechsteltakt entweder (1 … 2 … 3 … 4 … 5 … 6) oder (123 … 456) nach Art des $\frac{2}{4}$ Taktes. Im $\frac{3}{4}$ Takt (1 … 2 … 3) u. s. w.

1) Uebungen im Treffen der Töne von gleichem Werthe.




62.
1—2 3—4.
He he he
63.
1 — 2 3 — 4.
Alla breve.
64.
Kirnberger.
65.
66.
67.
68.


69.
6
8
70.
6
8
71.
12
8
72.
3
2
73.
3
4



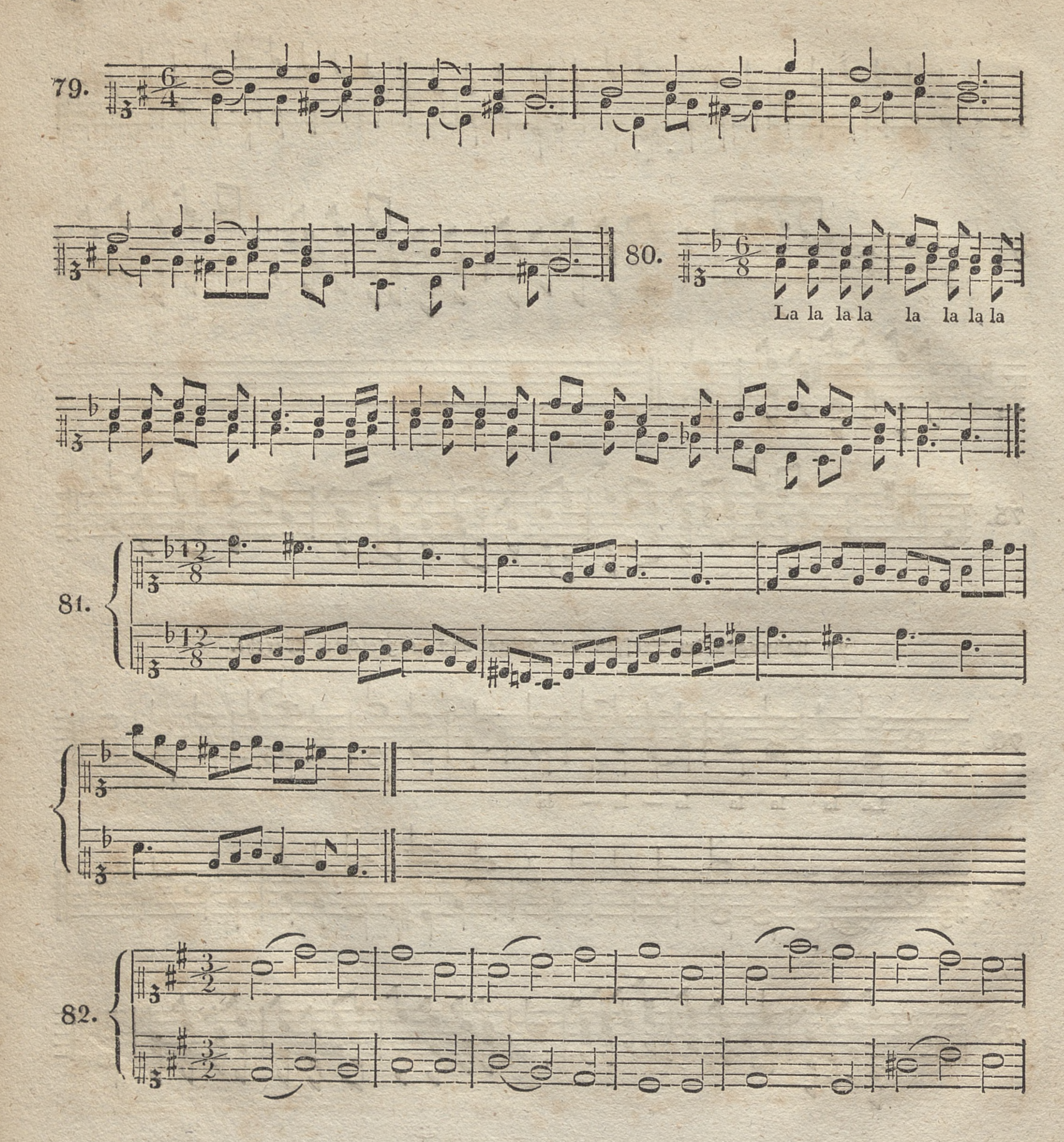
2) Uebungen im Treffen der Töne von ungleichem Werthe.

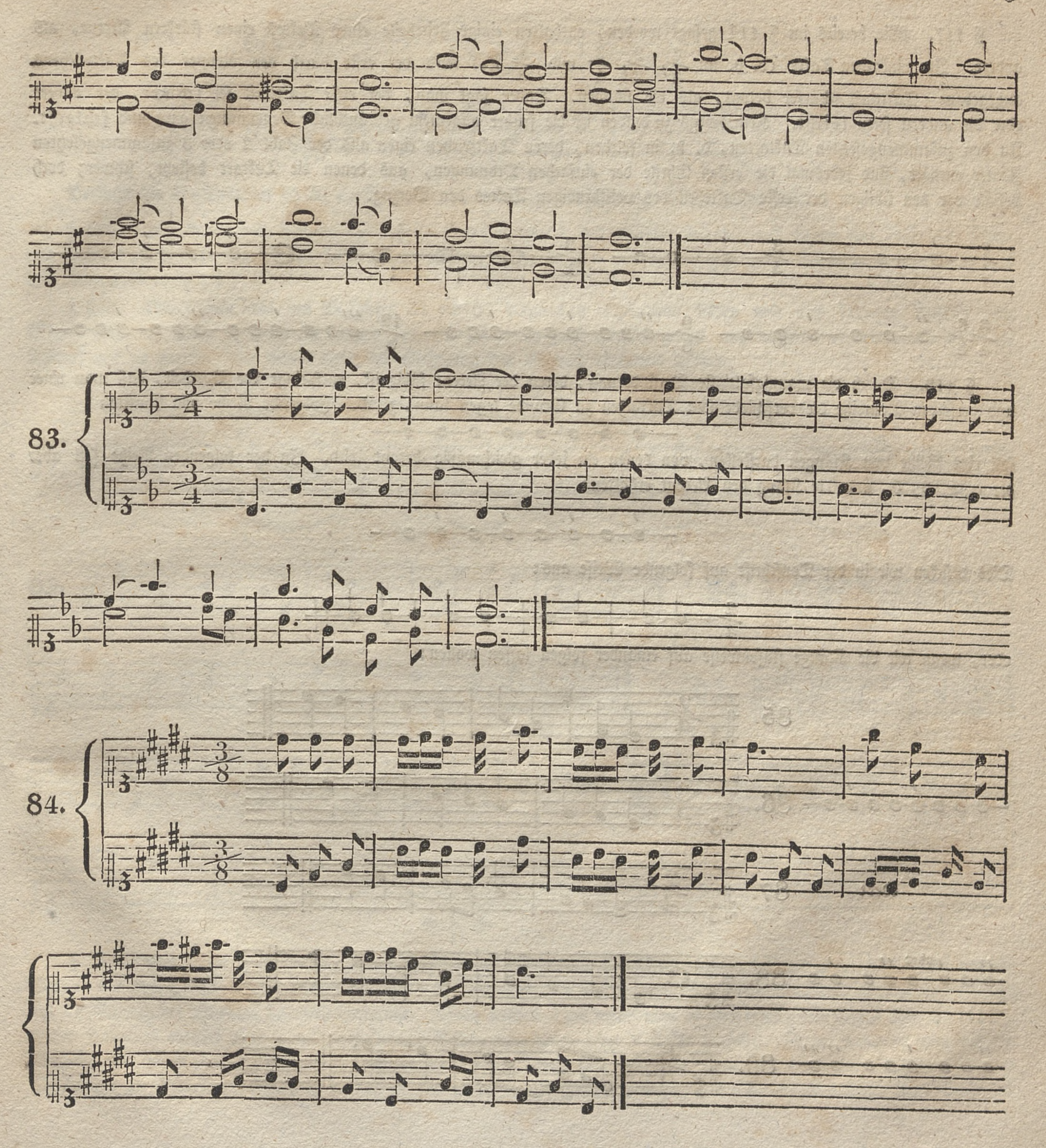
76.

La la la la la — la — la

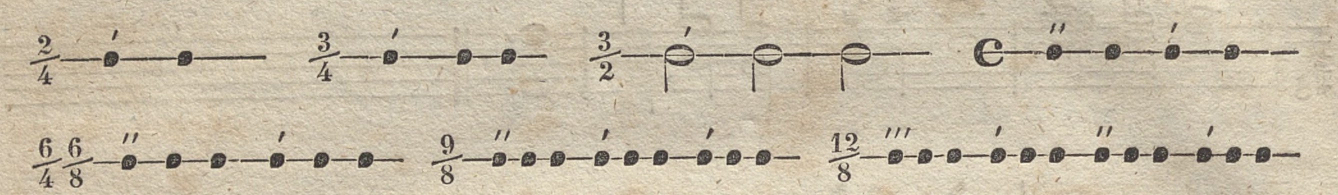
77.

78.


79.
6/4
80.
6/8
La la la la la la la la
81.
12/8
82.
3/2

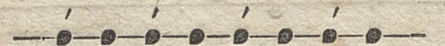

83.
84.

§ 117. Wie bereits im § 114 gesagt worden, enthalten einige Zeittheile eines Taktes einen stärkern Accent, als andere. Im einfachen Takte (d. h. im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ T.) wird der erste durch den Nenner des Taktzeichens angegebene Taktheil schärfer betont, als die übrigen. Daher sagt man, der erste Taktheil sei *schwer*, der andere oder die andern seien *leicht*. Keineswegs zu dulden ist die früher allgemein gebräuchliche Benennung: *gut* und *schlecht*. In den zusammengesetzten Taktarten, d. h. in solchen, deren Taktzeichen einen aus der Zahl 2 oder 3 zusammengesetzten Zähler enthält, sind jedesmal die ersten Theile der einfachen Ordnungen, aus denen die Taktart besteht, schwer; doch behält vor den übrigen der erste Taktheil des vollständigen Taktes den Vorzug.

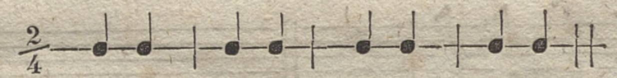


§ 118. Durch die mannigfaltigste Veränderung, deren der Accent fähig ist, entspringt der Vortheil, daß man einer und derselben Tonreihe die verschiedensten Taktarten zu Grunde legen kann, z. B. Folgende Reihe von Punkten
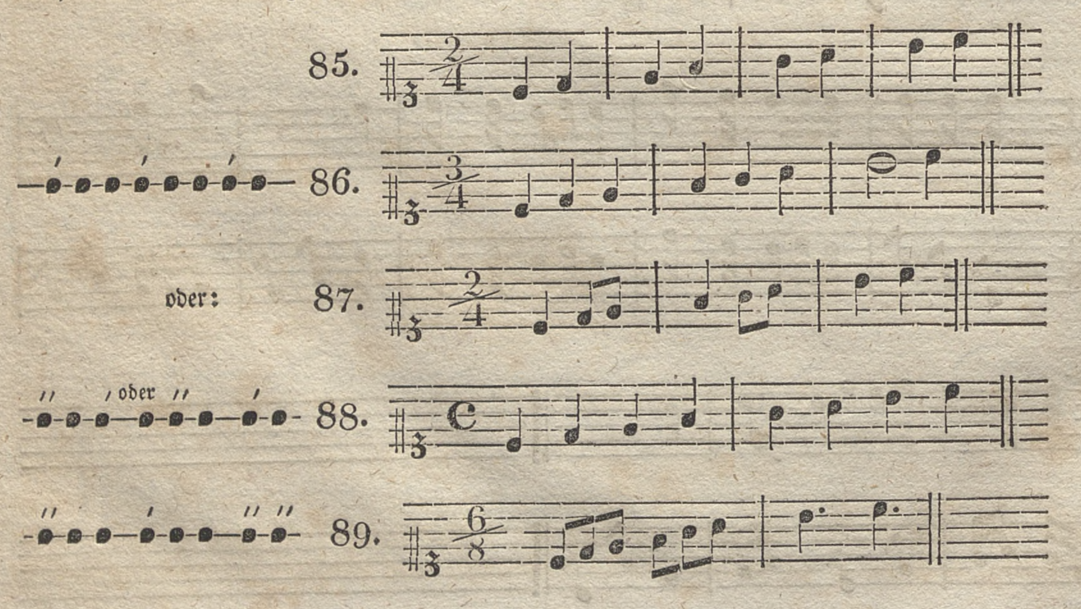
soll eine Reihe von Klängen darstellen, von denen ein jeder gleichmäßig betont wird. In der folgenden Reihe soll aber der erste, 3, 5, und 7te Klang den Accent erhalten:
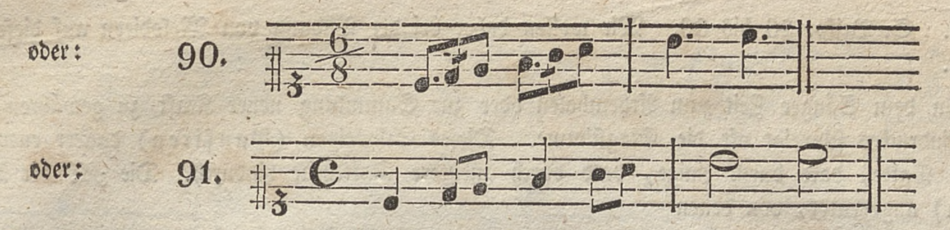


Dies drücken wir in der Tonschrift auf folgende Weise aus:



oder, wenn wir die Klänge stufenweise auf einander folgen lassen wollen:

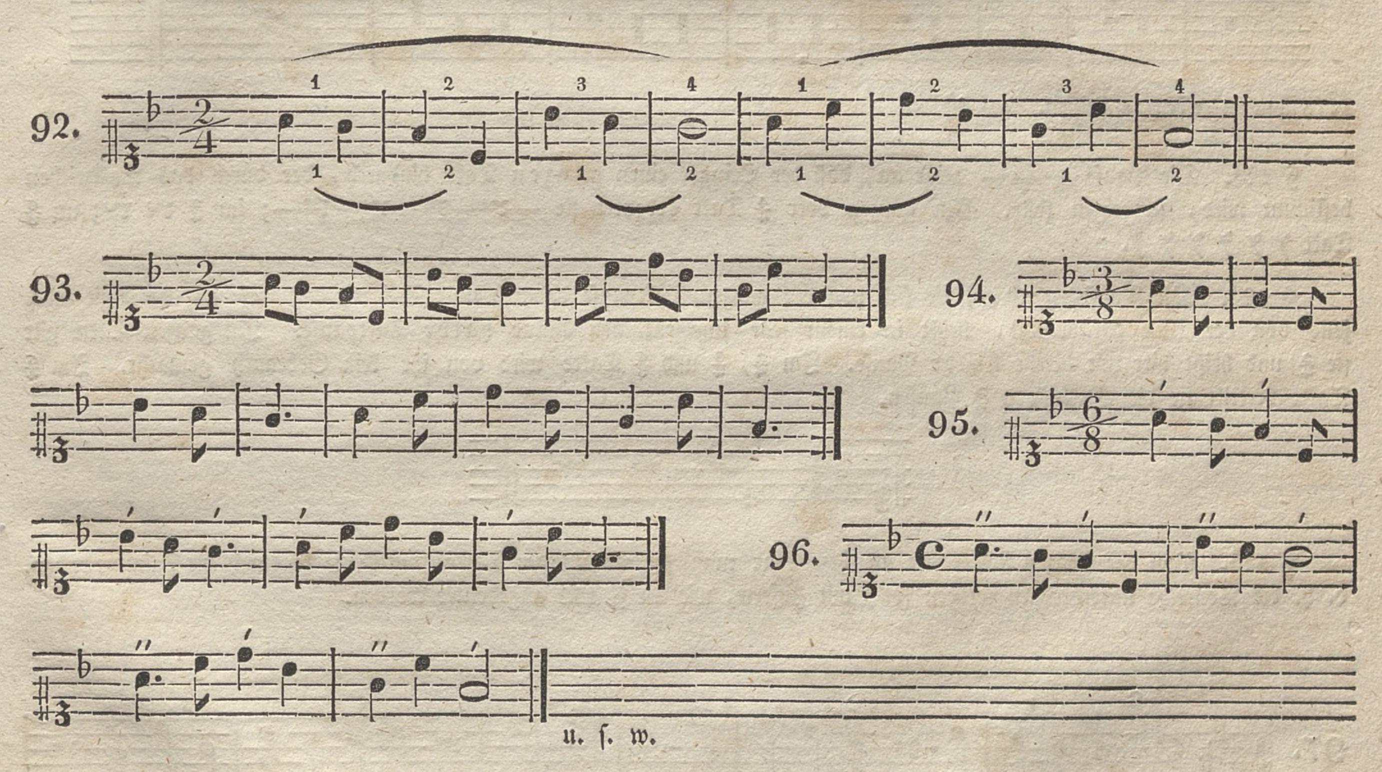




Versucht die C-Tonleiter c, d, e, f, g, a, h, c auf 20 verschiedene Weisen zu verändern.

§ 119. Eine Reihe von Tönen, die stufen- oder sprungweise auf einander folgen, und denen eine bestimmte Ton- und Taktart zu Grunde liegt, heißt **Melodie**. Welche Beispiele von den bisher gegebenen haben wohl ein Recht auf den Namen **Melodie**?
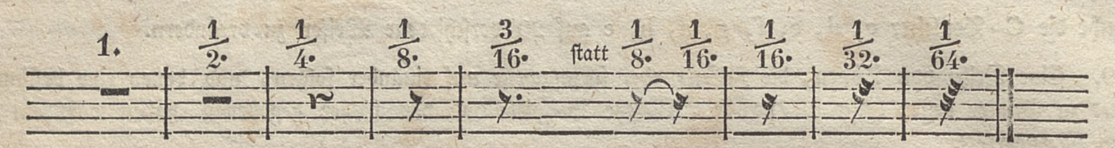
§ 120. Wir wollen aus den Beispielen 34 bis 53 dergleichen Melodieen bilden und uns folgende Uebung zum Muster nehmen. Dem Beispiele 34 können folgende Taktarten zum Grunde gelegt und dasselbe bei einer und derselben Taktart auf die verschiedenste Weise durch die Verlegung des Accents verändert werden.



§ 121. Aus diesen 5 Beispielen, denen noch eine fast unbegrenzte Anzahl von andern folgen könnte, ersehen wir, daß die Melodie aus zwei Theilen besteht, wovon ein jeder 4 Takte enthält, und daß der zweite Theil dem ersten Takt für Takt in Rücksicht auf die Geltung der einzelnen Zeittheile entspricht. Einen solchen Theil nennt man **Hauptsatz**; das Ganze aber **Periode**. Jeder Hauptsatz enthält aber wieder zwei kleinere Sätze, von denen jeder 2 Takte umfaßt. Ferner bemerken wir, daß die Melodie mit einem der 4 Haupttöne beginne und ende, und daß der erste Hauptsatz einen der 4 Haupttöne der C-Tonart zur Schlußnote habe, d. h. daß er sich in derjenigen Tonart bewege, deren Grundton auf der 5ten Stufe der

herrschenden sich befindet. S. Beisp. 26 bis 36. Wir wollen daher bei der Bildung von Melodieen auf diese Beobachtungen Rücksicht nehmen.

§ 122. Sowohl um dem Sänger Zeit zum Athemholen oder zur Sammlung neuer Kraft zu gewähren, als auch zur Verschönerung des Eindruckes schweigt oft die Singstimme. Dieses Schweigen (Pausiren) dauert entweder durch einen Takt oder mehrere Takte, bald durch einige, bald durch mehrere Takttheile hindurch. Die Zeit der Dauer wird durch Figuren (Pausen) angedeutet, von denen



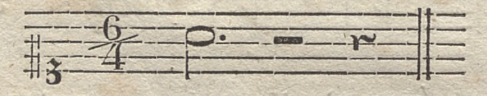
einfache, und folgende:

2. 3. 4. 5. 8. 9. 12. 30 oder mehrere

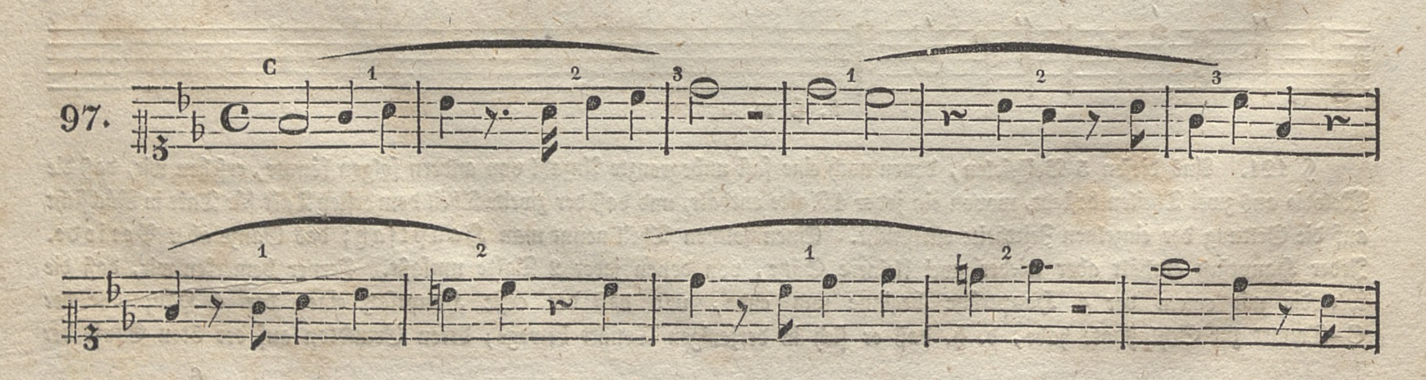
zusammengesetzte heißen.

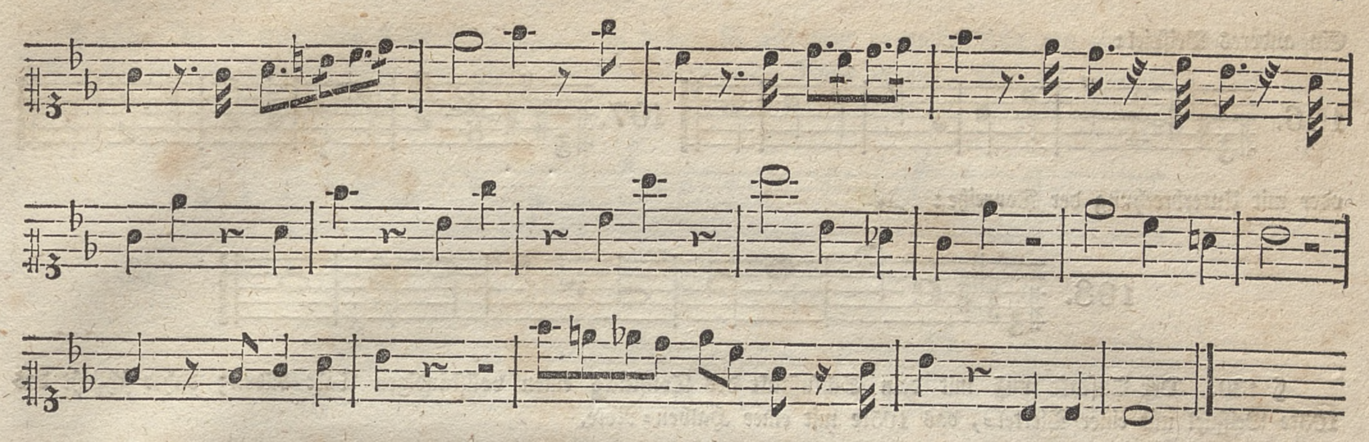
§ 123. Die Pause —𝄻— zeigt an, daß der Sänger einen ganzen Takt hindurch, der durch das Taktzeichen bestimmt wird, schweigen solle. Im ganzen oder $\frac{4}{4}$ Takt bedeutet sie —𝄽—𝄽—𝄽—𝄽—; im $\frac{2}{4}$ 𝄽 𝄽; im $\frac{6}{8}$ Takt 𝄾 𝄾 𝄾 𝄾 𝄾 𝄾.

§ 124. Die Pause —𝄼—, die sich von der ganzen Taktpause dadurch unterscheidet, daß diese auf der Linie ruht, jene von der Linie herabhängt, heißt in einem sehr uneigentlichen Sinne halbe Taktpause. Im ganzen Takte gilt sie $\frac{2}{4}$ und heißt hier mit Recht halbe Pause. Im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takte wird von ihr kein Gebrauch gemacht. Im $\frac{6}{4}$ Takte vertritt sie die Stelle von $\frac{2}{4}$ Pausen.

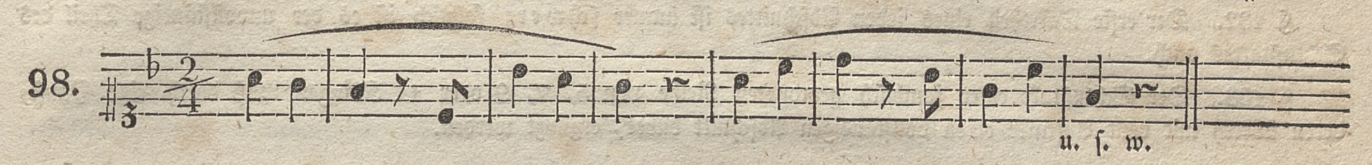


§ 125. Von der ganzen Taktpause an bezeichnet man die Anzahl der Takte, durch die hindurch die Stimme ruhen, d. h. die Tonreihe unterbrochen werden soll, mit Ziffern, wie im § 122 angedeutet worden.





§ 126. Nun wollen wir aus den Uebungen 92 — 96 Beispiele mit unterbrochenen Tonreihen bilden, doch uns zugleich merken, daß die Unterbrechungen des zweiten Hauptsatzes denen des ersten Hauptsatzes entsprechen müssen.



II. Rhythmische Ordnungen.

§ 127. Wollen wir eine Reihe von Klängen von gleich großem Werthe in möglichst kleinere Abschnitte (Ordnungen) abtheilen, so erhalten wir entweder zwei= oder dreitheilige Abschnitte oder Ordnungen.
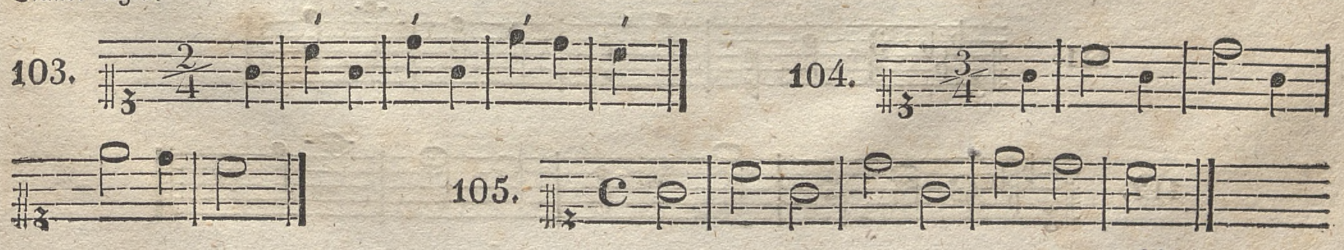
99. —●—●—|—●—●—|—●—●—

100. —●—●—●—|—●—●—●—|—●—●—●—
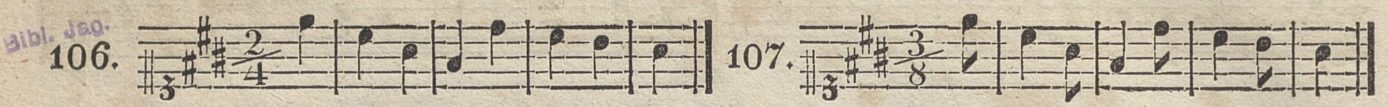
§ 128. Die Eintheilung einer einfach geordneten Klangreihe zu 2 Theilen ist von zweierlei Art und kann entweder hinter dem ersten, oder hinter dem zweiten Klange beginnen.



§ 129. Im ersten Falle (Bsp. 101) sagen wir: die Klangreihe habe einen jambischen Fall, oder sie beginne mit einem Auftakte. Wollen wir nach § 119 diese Klangreihe zu einer Melodie umgestalten, so dürfen wir einer sprung= oder stufenweise auf einander folgenden Reihe von Tönen blos eine Taktordnung und eine herrschende Tonart zu Grunde legen.



Ein anderes Beispiel:



oder mit Unterbrechung der Tonreihe:

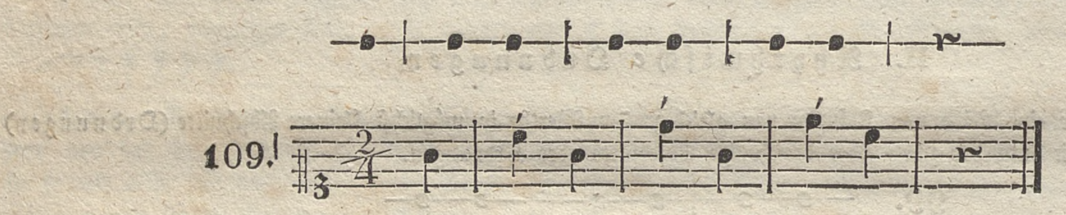


§ 130. Der Auftakt muß mit dem Schlußtakt des Tonstücks einen vollständigen Takt bilden; daher schließt das 103te Beispiel mit einer Viertel=, das 105te mit einer Halben=Note.

§ 131. Da wir uns eine jambische Reihe als eine Reihe, wie Beisp. 102 mit ausgelassenem ersten Klange denken können, so folgt hieraus, daß der Auftakt leicht sei (§ 117).

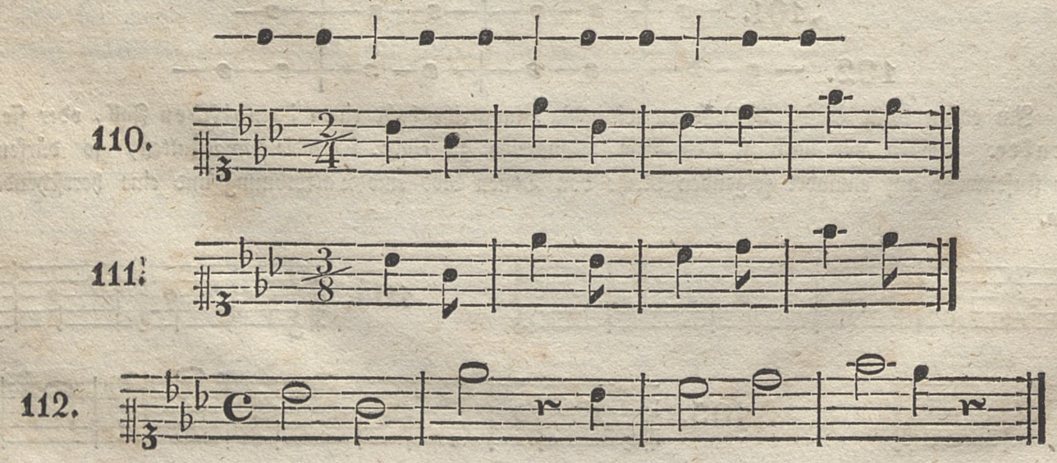
§ 132. Der erste Taktheil eines jeden Abschnittes ist immer schwer; folglich ist es der unvollständige Theil des Schlußtaktes auch.

§ 133. Der Schlußtakt einer jambisch geordneten Reihe von 5, 7, 9 oder 11 Klängen muß durch eine Pause, deren Werth mit dem Auftakte einen vollständigen Abschnitt bildet, ergänzt werden.
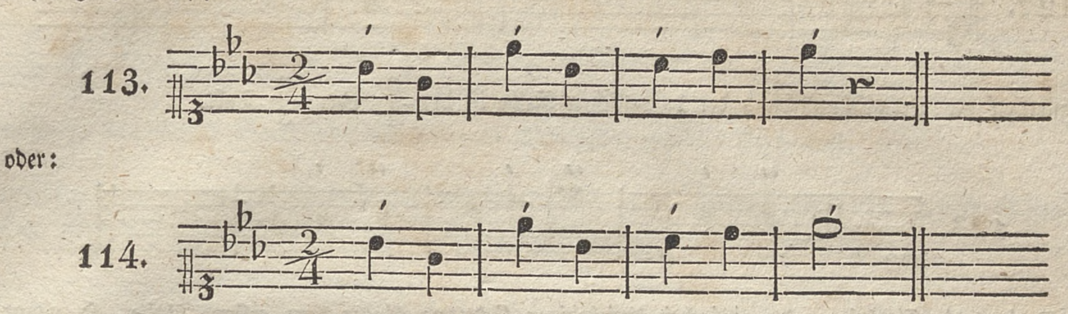


Wie müßte dies Beispiel im $\frac{3}{4}$, wie im $\frac{4}{4}$ Takte lauten?

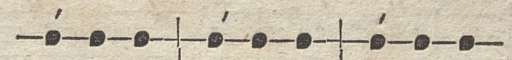
§ 134. Die Reihe von Tönen, die nach Bsp. 102 abgetheilt wird, heißt trochäische Ordnung. Sie entbehrt des Auftaktes und hat einen vollständigen Schlußtakt.



§ 135. Ist die trochäische Reihe überzählig, d. h. besteht sie aus einer ungeraden Zahl von gleichgeltenden Klängen, so wird der fehlende Takttheil durch eine seinem Werthe entsprechende Pause ergänzt, oder der überzählige Theil erhält den Werth des ganzen Abschnittes.

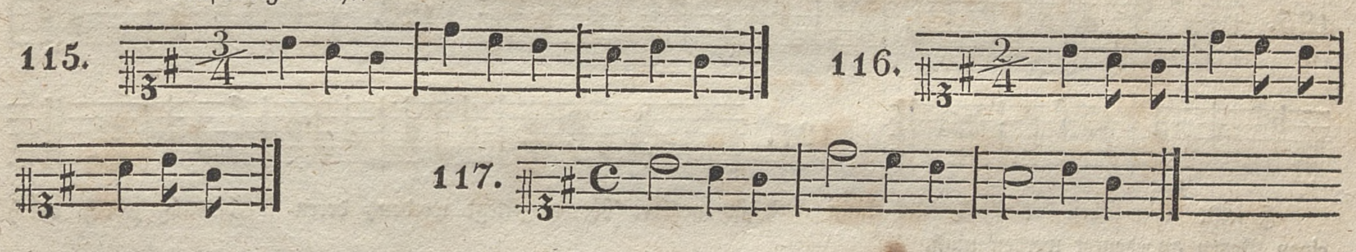


§ 136. Wird eine Klangreihe zu drei Theilen abgetheilt und beginnt die Eintheilung hinter dem dritten Theile, so hat eine solche Reihe daktylischen Fall.

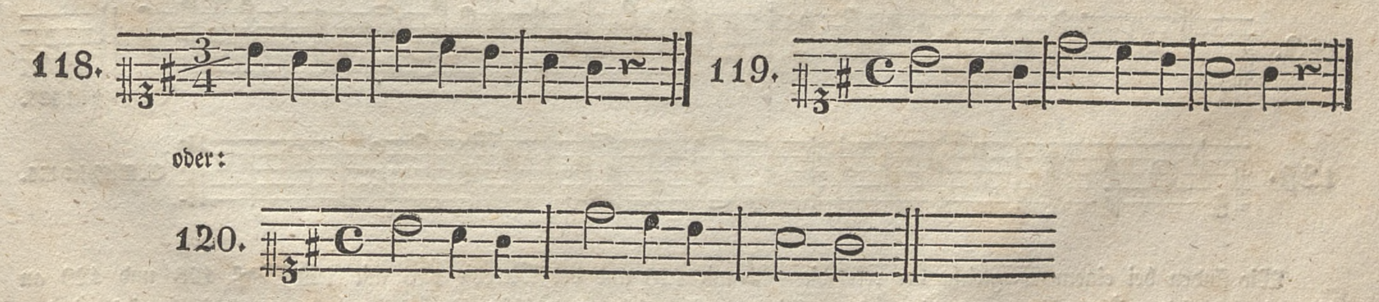


In ihr ist der erste Theil schwer, der zweite leichter, und der dritte sehr leicht. Auf sie ist alles das anzuwenden, was in Beziehung der Unvollständigkeit des letzten Abschnittes in den vorigen §§ gesagt worden.

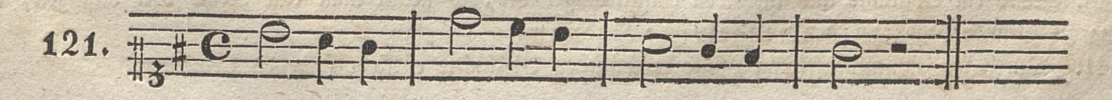
Vollständige Reihe.
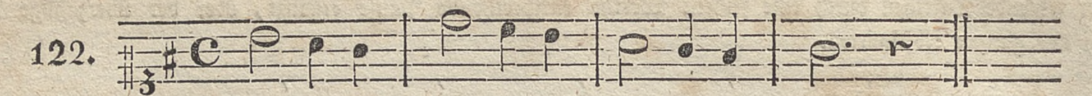


Unvollständige Reihen:
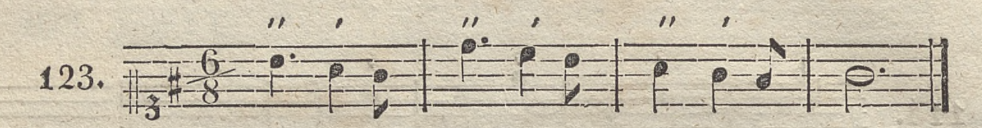


Ueberzählige Reihen:



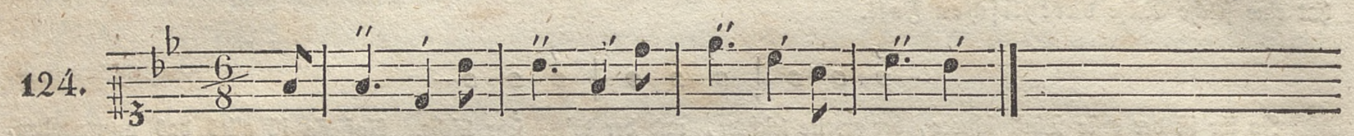
oder:



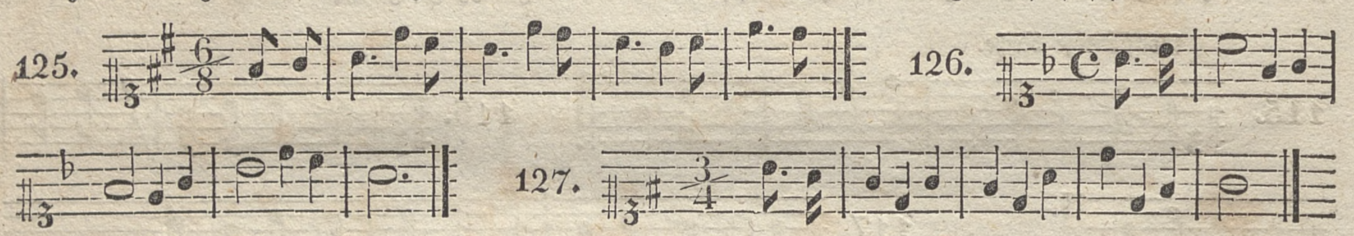
Am geeignetsten zur Veranschaulichung der daktylischen Reihe ist der $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt.



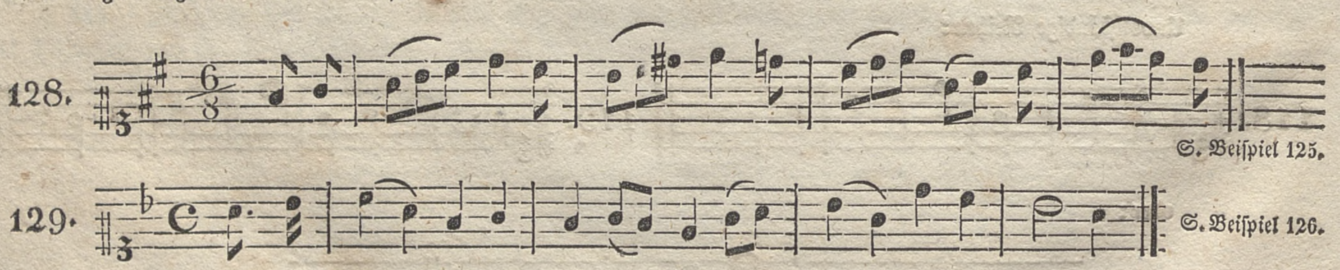
§ 137. Beginnt die Eintheilung der einfachen dreitheiligen Ordnung hinter dem ersten Theile, so nennt man eine solche Ordnung amphibrachisch.



§ 138. Beginnt die Eintheilung hinter dem zweiten Theile, so heißt die Ordnung anapästisch.



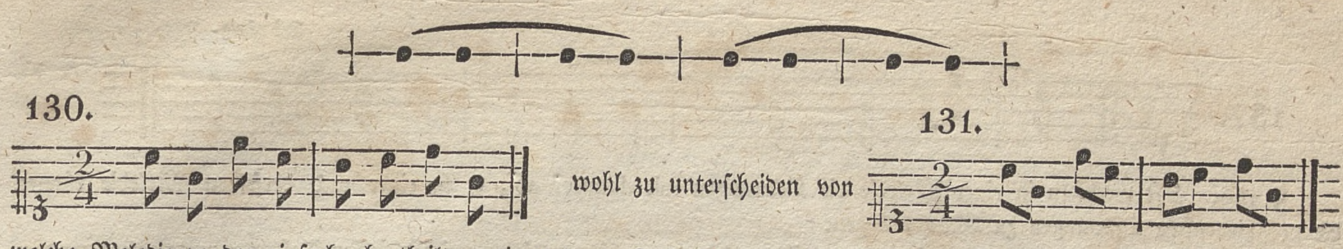
§ 139. Ein Theil des Abschnittes kann auch in mehrere Noten zerlegt werden, deren Verbindung jedoch durch einen Bogen angedeutet werden muß.



Wir finden bei einem Vergleiche der Melodie 125 mit 128 und der Melodie 126 mit 129, daß 128 und 129 an Mannichfaltigkeit reicher seien, als die andern beiden. Aehnliche melodische Veränderung konnten wir bereits mit den früheren Beispielen vornehmen.
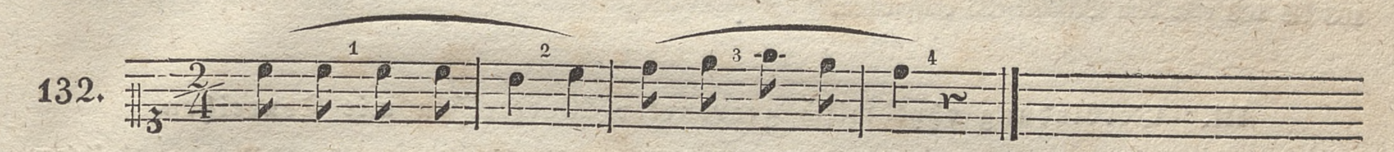
§ 140. Wird ein Abschnitt aus mehreren einfachen gebildet, so nennt man eine Reihe von Klängen, denen jene Eintheilung zu Grunde liegt, zusammengesetzte Ordnung.

§ 141. Durch die Zusammensetzung zweier trochäischen Abschnitte entsteht folgende Ordnung:



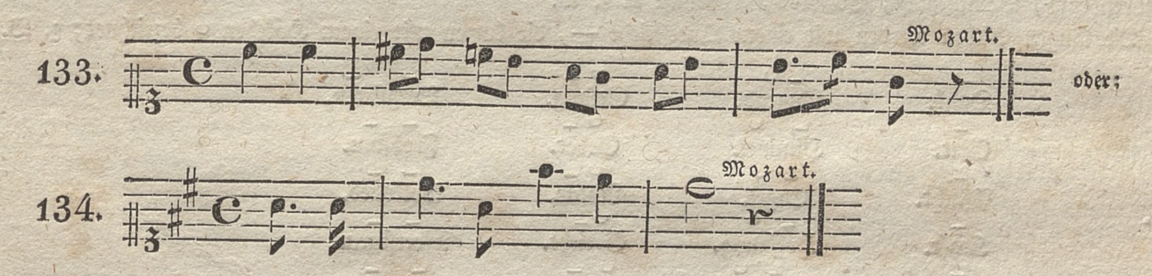
welche Melodie zu den einfach abgetheilten mit zerlegten Taktheilen gehört. S. § 149.

Oft wechseln zusammengesetzte mit einfachen Abschnitten ab, z. B. in dem Liede von Joseph Schnabel: „Wenn die Abendröthe Dorf und Hain umwallt."

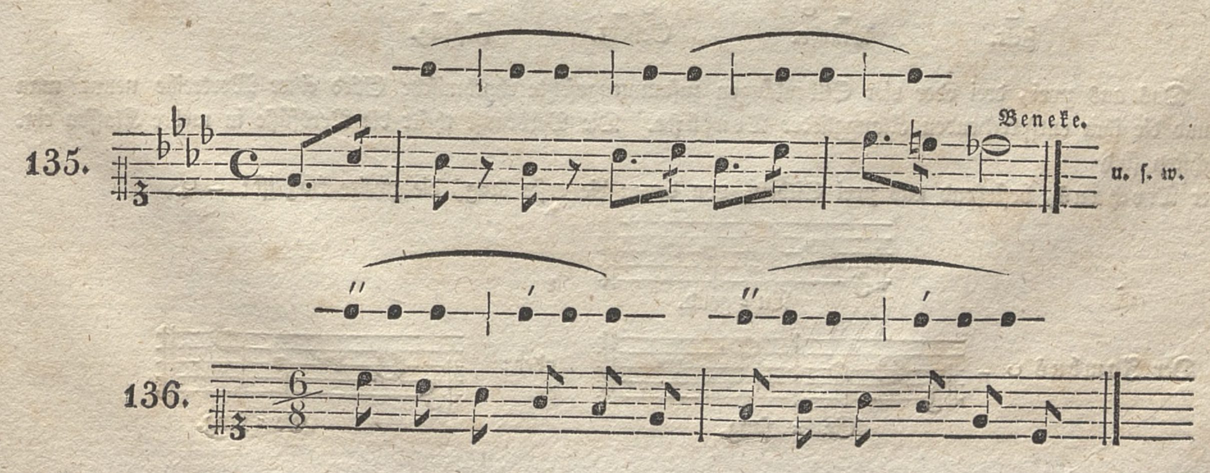


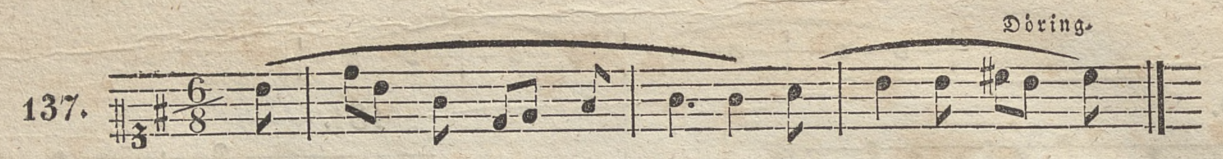
1 und 2 bilden eine Reihe, deren erster Abschnitt aus zwei einfachen besteht und deren zweiter ein einfacher trochäischer ist. 3 besteht aus zwei einfachen und 4 aus einem unvollständigen Theile.

§ 152. Oft beginnen dergleichen trochäische Reihen mit einem zweitheiligen Auftakte:



Dergleichen Zusammensetzungen können bei den jambischen, daktylischen, amphibrachischen und anapästischen Reihen Statt finden. Von jeder ein Beispiel:





§ 153. Oft wechseln in einer Melodie die Ordnungen mit einander ab, d. h. einer und derselben Melodie können die verschiedensten Ordnungen zu Grunde liegen.

§ 154. Einer oder mehreren an einander gereihten Ordnungen können die mannichfaltigsten Taktarten untergelegt werden.

§ 155. Das Verhältniß, in welchem die einzelnen melodischen Sätze, denen irgend eine jener Ordnungen zu Grunde gelegt worden ist, zu einander stehen, heißt Rhythmus und die einzelnen Abschnitte derselben rhythmische Theile. Man sagt z. B., die Melodie habe jambischen Rhythmus, wenn die in ihr enthaltenen Ordnungen entweder den Beispielen 103 bis 108 oder dem Beispiele 135 entsprechen.

III. Verbindung rhythmisch geordneter Wortreihen mit Tonreihen.

§ 166. Eine Silbe, die unter den übrigen Silben eines Wortes die größte Bedeutung hat, heißt lang, die übrigen heißen kurz, z. B. Seele.

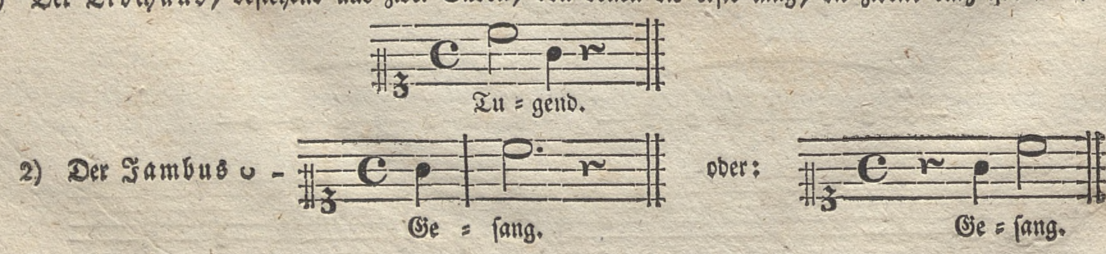
§ 167. Alle Stammsilben sind lang, die übrigen kurz. In einem aus zwei Stammsilben zusammengesetzten Worte sind zwar beide Silben gleich lang; die erste aber erhält, weil sie im Genitiv steht, den Accent, z. B. Hausfreund, Sturmwind, Treubruch, Baumschlag, Volkston, Tonkunst u. s. w.

§ 168. Die langen Silben werden mit einem Querstriche —, die kurzen mit einem Häkchen ∪ bezeichnet; z. B.

—	— ∪	∪ —	— —
Dank.	Tugend.	Gesang.	Bergstrom.
—	— ∪	∪ —	— —
Gott.	Himmel.	Gebet.	Frohsinn.
—	— ∪	∪ —	— —
Pflicht.	Engel.	Natur.	Volkslied.
—	— ∪	∪ —	— —
Kraft.	Hoffnung.	Gedicht.	Meersturm.
—	— ∪	∪ —	— —
Rath.	Schule.	Bestürzt.	Mondnacht.
—	— ∪	∪ —	— —
Staat.	Weisheit.	Gefaßt.	Seethier.
—	— ∪	∪ —	— —
Zeit.	Blüthe.	Geliebt.	Festtag.

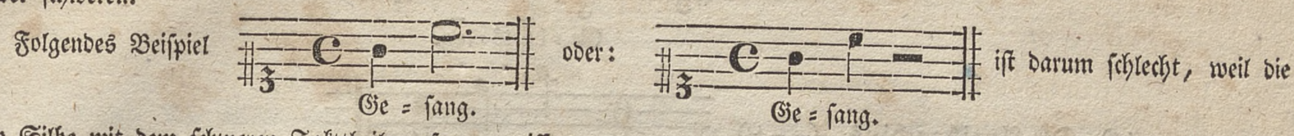
§ 169. Das aus zwei, drei oder vier Silbenlängen zusammengesetzte rhythmische Glied einer Wortreihe nennt man Versfuß und die ihm entsprechenden Klangglieder Tonfüße. Die Verskunst theilt die Versfüße in mehre Klassen ein. Die vorzüglichsten sind

1) Der Trochäus, bestehend aus zwei Silben, von denen die erste lang, die zweite kurz ist: — ∪.



Da die Silbe Ge kurz ist, so mußte sie entweder in den Auftakt oder in den leichten Taktthеil zu liegen kommen. In beiden Fällen treffen die langen Silben in den schweren Taktthеil; im ersten in den schweren, im zweiten in den minder schweren.

Folgendes Beispiel

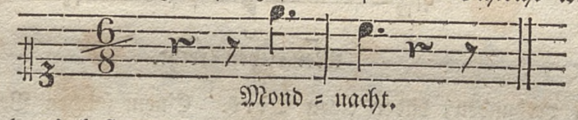


ist darum schlecht, weil die kurze Silbe mit dem schweren Taktthеile zusammentrifft.

3) Der Spondäus besteht aus zwei langen Silben. (– –)
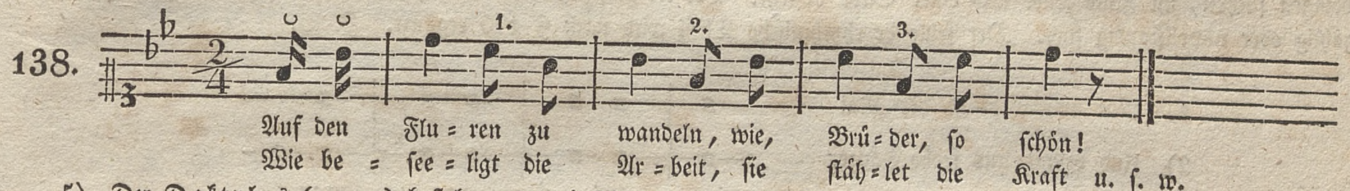
Mondnacht.

Die Silbe Mond muß mit dem Tongewichte zusammenfallen. Schlecht wäre das Beispiel



4) Der Pyrrhichius (◡ ◡) besteht aus der Folge zweier kurzen Silben. Im Deutschen ist kein Wort, das einem solchen Fuße entspräche. Daher findet man ihn nur in den anapästischen Wortreihen im Auftakte.

138.
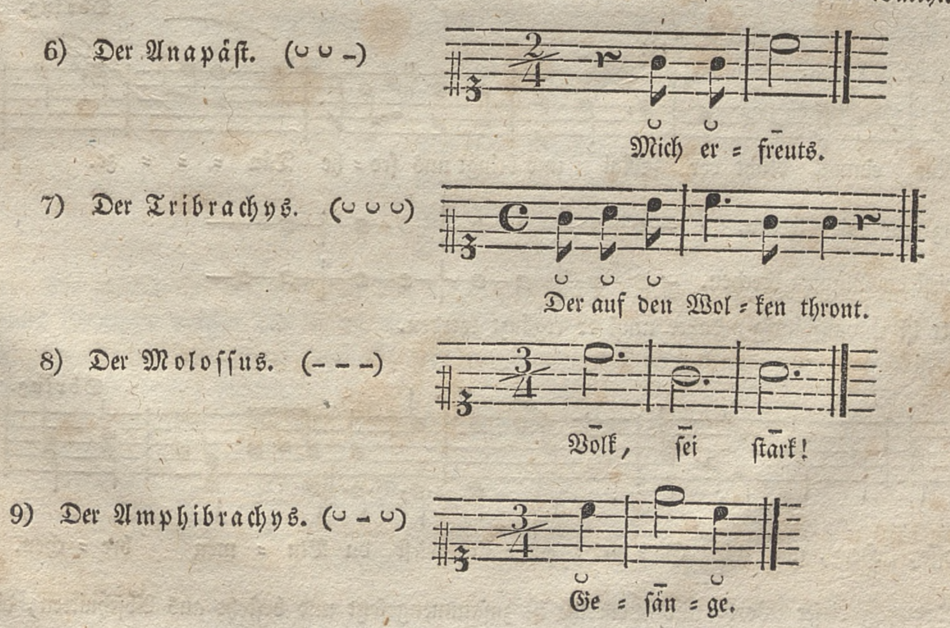


5) Der Daktylus (– ◡ ◡) besteht aus drei Silben, wovon die erste das Haupttongewicht hat und lang ist, die zweite, minder schwer, und die dritte, leicht, sind kurz. Im Beispiele 138 finden wir drei Daktylen.
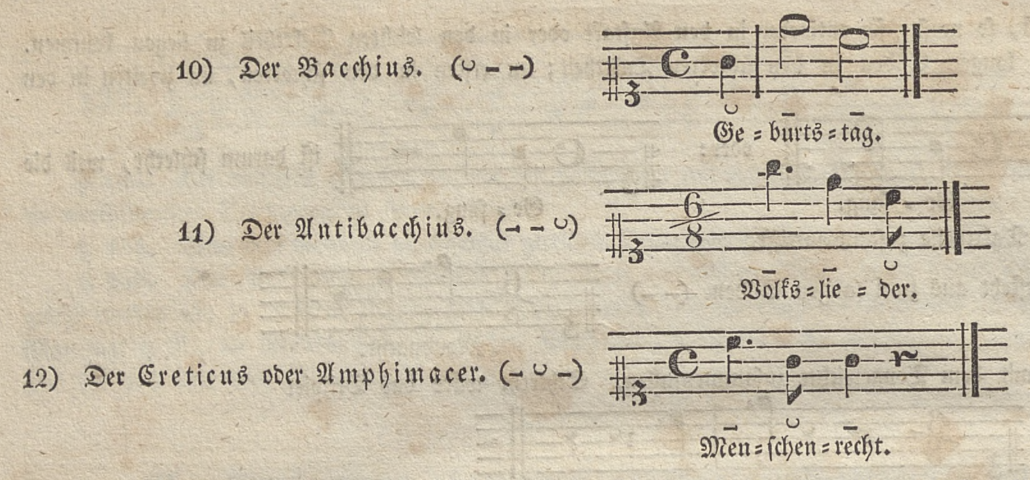
6) Der Anapäst. (◡ ◡ –)

7) Der Tribrachys. (◡ ◡ ◡)

8) Der Molossus. (– – –)

9) Der Amphibrachys. (◡ – ◡)
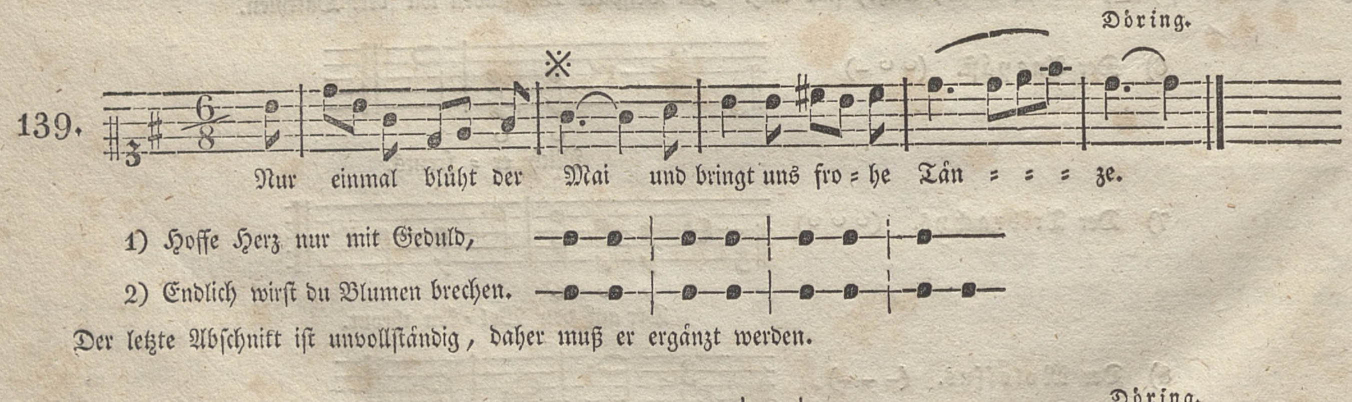




§ 170. Mehre Füße, mit einander verbunden, bilden einen Vers. Einem solchen Verse eine Melodie anzupassen, haben wir bisher zu lernen hinlängliche Gelegenheit gehabt. Wollen wir zwei jambische Verse mit einander verbinden, so müssen wir das letzte Glied des ersten nebst dem ersten Gliede des zweiten Verses in einen rhythmischen Abschnitt zu bringen suchen, im Falle jener aus einer Silbe besteht. Bei trochäischen und daktylischen Versen sehen wir, ob sie überzählig oder unvollständig sind. Der fehlende rhythmische Theil wird nach § 145 ergänzt. Z. B.

1) Nur einmal blüht der Mai

2) Und bringt uns frohe Tänze.



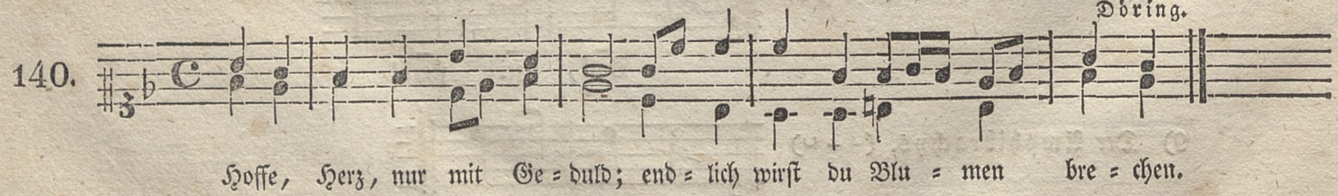
Der letzte Theil der ersten Reihe bildet mit dem ersten der zweiten einen vollständigen Abschnitt.



1) Hoffe Herz nur mit Geduld,

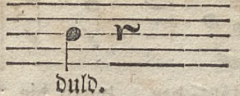
2) Endlich wirst du Blumen brechen.

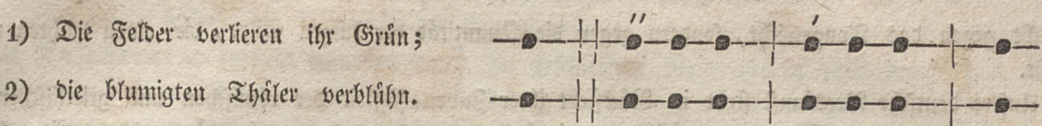
Der letzte Abschnitt ist unvollständig, daher muß er ergänzt werden.
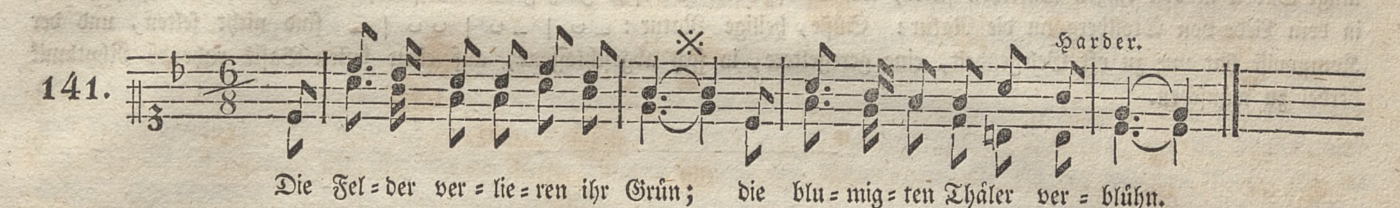


Die rhythmische Ordnung dieser Wort= und Tonreihe ist zusammengesetzt und besteht aus Abschnitten, die vier Theile

enthalten. Da aber der Abschnitt nur drei rhythmische Theile enthält, so mußte entweder der erste, als der schwere, den doppelten Werth erhalten, oder der fehlende Theil mußte durch eine Viertel-Pause ersetzt werden.





Die Reihen sind amphibrachisch und zusammengesetzt. Da der letzte Abschnitt der ersten und der erste Abschnitt der zweiten Reihe nur zwei Theile enthält, so müssen die fehlenden ergänzt werden.



Sucht zu folgenden Versen Melodien auf:

1. Schön ist es auf Gottes Welt,
   Wo die Tugend immer lächelt.

2. Was grämst du dich, was grämst du dich?
   Nur wenig trübe Stunden,
   Dann heilen deine Wunden.

3. Mit ihren Blumen, ihren Freuden
   Entfloh die schöne Zeit.

4. Preiset mit feurigem Danke den Herrn!
   Danket ihm freudig, o danket ihm gern!

5. Siehst du den Wechsel in tausend Gestalten,
   Wie er im Glanze die Erde umkreist?

6. Ihr bangen Sorgen, weicht von mir,
   Weil ich auf einmal fröhlich bin.

7. Lasset nie der Schwermuth Pein
   Unser Leben kürzen.

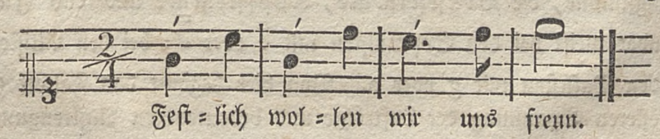
8. Gesang hat uns öfter schon innig erfreut,
   Er ist ja die Blume des Lebens.

9. Die Schatten stehen,
   Es liegt der Thau,
   Und Thal und Höhen
   Deckt Nebel grau.

§ 171. Die gleichartige Wiederholung des Rhythmus einer gewissen Anzahl von Versen heißt Strophe. Die Strophen eines Gedichtes müssen sich in der rhythmischen Ordnung und in der Zahl der Verse entsprechen.
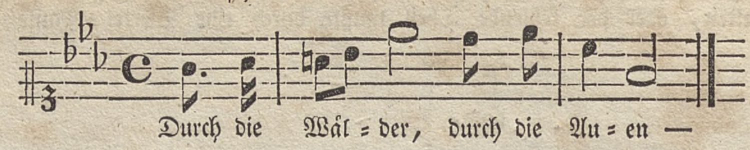
§ 172. Gewöhnlich wechseln in einer Strophe vollständige mit überzähligen oder unvollständigen Reihen ab, die alle nach § 145 behandelt werden müssen.

§ 173. Das Tongewicht wird nicht durch die Höhe des Tones bestimmt. Obgleich in



die leichten Takttheile höhere Stufen einnehmen, als die schweren, so ruht dennoch auf letzteren das Tongewicht.

Wenn Karl Maria von Weber schreibt:



so fehlt er nicht gegen das Tongewicht, sondern gegen die Quantität der kurzen Silbe, die einen leichten und schweren Zeittheil umfaßt.

§ 174. Unsere deutsche Verskunst steht in Rücksicht ihrer Zuverlässigkeit der römischen und griechischen bei weitem nach. Wir haben eine gar große Menge von Silben, die bald kurz, bald lang gebraucht werden, jenachdem es der Dichter für angemessen findet. Wir besitzen nicht viel Gedichte, wo nicht Spondäen mit Trochäen abwechselten, wo nicht lange Silben in den kurzen Taktheil fielen, wo Strophe der Strophe ganz genau entspräche. Dergleichen Verstöße, wie in dem Liede von Stollberg an die Natur: Süße, heilige Natur: — ◡ | — ◡ | ◡ ◡ | — sind nicht selten, und der Komponist hat nur zu oft Gelegenheit, eine geregeltere, in sich abgeschlossene, auf einer festen Basis ruhende Rhythmik herbei zu wünschen.

C. Die Lehre vom Vortrage.

§ 175. Diese Lehre beschäftigt sich mit drei Abschnitten: I. mit der Bildung des Tones, II. mit der Verbindung der Silben und Wörter mit Tönen, und III. mit der richtigen Deklamation ganzer Ton= und Wortreihen.

I. Bildung des Tones.

§ 176. Der Ton wird durch den Luftstrom gebildet, der sich aus der Lunge in die Luftröhre, einen aus mehreren, mit einander durch elastische Bänder verbundenen Knorpeln zusammengesetzten hohlen Körper, drängt. Am Ende dieser Luftröhre befindet sich ein Gefäß (Kehlkopf), das aus zwei größeren Knorpeln besteht und in der Mitte eine kleine Oeffnung (Stimmritze) hat, durch welche die gepreßte Luft herausströmt. Ist die Stimmritze eng, so entsteht ein hohler, ist sie weit, ein tiefer Klang. Aus dem Kehlkopfe strömt die Luft in die Mundhöhle, wird von dem Gaumen, den Wangen, der Zunge und den Zähnen mannichfaltig reflektirt und bildet, nachdem sie durch Mund und Nase geströmt, einen Ton.

§ 177. Ein reiner, heller, angenehmer Ton setzt also den gesunden Zustand der Lunge, der Brust, der Luftröhre, des Gaumens, der Zähne, der Zunge, der Lippen, der Wangen und der Nase, kurz der Sing=Werkzeuge (Organe) voraus. Namentlich sind es die Nase und diejenigen Organe, die den in die Mundhöhle getretenen Luftstrom zurückwerfen, welche zu der Schönheit des Tones das Wesentlichste beitragen. Denn wird jener verhindert, durch die Nase zu gehen, so bildet er einen dünnen, unangenehmen und kreischenden Ton.

§ 178. Durch die verschiedenartige Beschaffenheit der Luftröhre, des Kehlkopfs und der Stimmritze entstehen mehre Unterabtheilungen (Register) der Singstimme, die Bruststimme, Kopfstimme und das Falsett. Die Bruststimme ist die reinste und natürlichste; sie endet meist bei den Sopranisten mit $\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{\bar{d}}$; bei den Altisten mit $\bar{f}$ oder $\bar{g}$; bei den Tenoristen mit d oder $\bar{e}$; und bei den Bassisten mit g oder a. Von hier beginnt das Falsett (Fistelstimme), eine Reihe von Tönen, die vermittelst einer größeren Spannung der Luftröhre und bedeutendern Anstrengung des Kehlkopfes entstehen und einen dünneren Klang haben, als die Töne der Bruststimme. Die Kopfstimme eignet sich bei der Leichtigkeit, mit

der vermittelst ihrer höhere Töne hervorgebracht werden, mehr zu Trillern, Coloraturen und schwierigen Passagen, als die Bruststimme, bei deren allzuhäufigem Gebrauche durch die in der Lunge zurückbleibende Luft die Brust zu gewaltsam ausgedehnt wird.

§ 179. Da die Tonreihe der menschlichen Singstimme einen dreifachen Klangcharakter besitzt und derjenige Theil derselben, der vermittelst der Brust hervorgebracht wird, den Vorzug vor den beiden übrigen hat, so muß ein Sänger auf die Erweiterung der Bruststimme, so wie auf die Verschmelzung der Kopfstimme mit dem Falsett bedacht sein.

§ 180. Aus einem fehlerhaften Gebrauche der Stimmwerkzeuge entstehen folgende Fehler der Singstimme:

a) Der Nasenton; er entsteht entweder durch die geschlossene Nasenöffnung oder durch das Zurückziehen oder durch eine unnöthige Krümmung der Zunge, deren platte und gerade Lage die zweckmäßigste ist.

b) Der Kehlton; er entsteht bei halbgeschlossenem Munde und an einander gedrückten Zähnen.

c) Der unreine Ton; er entsteht durch den Schleim, der sich an die Wände der Luftröhre ansetzt.

Unter unrein singen versteht man wohl auch das Schwanken der Stimme zwischen einem kleinen halben Tonraume; unter unrichtig singen die fehlerhafte Verwechslung des verlangten Intervalles mit einem andern.

§ 181. Außer jenen drei Stimmregistern gibt es noch zwei verschiedene Gattungen der Singstimmen, die von der Elastizität der Luftröhre und der sie bildenden Knorpeln, so wie von Alter und Geschlecht abhängen. Sie sind die hohe und tiefe Gattung. Die Gattung der höheren Stimme umfaßt den Sopran (Canto, Diskant), als die höchste, und den Alt als die tiefere. Die Gattung der tiefen Stimme umfaßt den Tenor, als die höhere, und den Baß, als die tiefste. Die Gattung der hohen Töne gehört Knaben, Mädchen und Frauen an; die Organe derselben sind weich, elastisch; die Stimmritze ist eng und daher der Ton hoch. Gegen das 15te Jahr, beim Eintritt in das Jünglingsalter, erleidet die Stimme des Knaben eine wichtige Veränderung; die elastischen Bänder werden fester, die Stimmritze weiter, daher der Ton tiefer. Den Uebertritt der hohen Stimme in die niedere Gattung, das Schwanken jener zwischen den beiden Gattungen bezeichnet man mit dem Ausdruck: „Die Stimme bricht." Gewöhnlich geht der Sopran zum Baß und der Alt zum Tenor über.

§ 182. Einige Regeln mögen dem Schüler den Weg anweisen, auf dem seine Stimme zu einem schönen Klange gelangen könne.
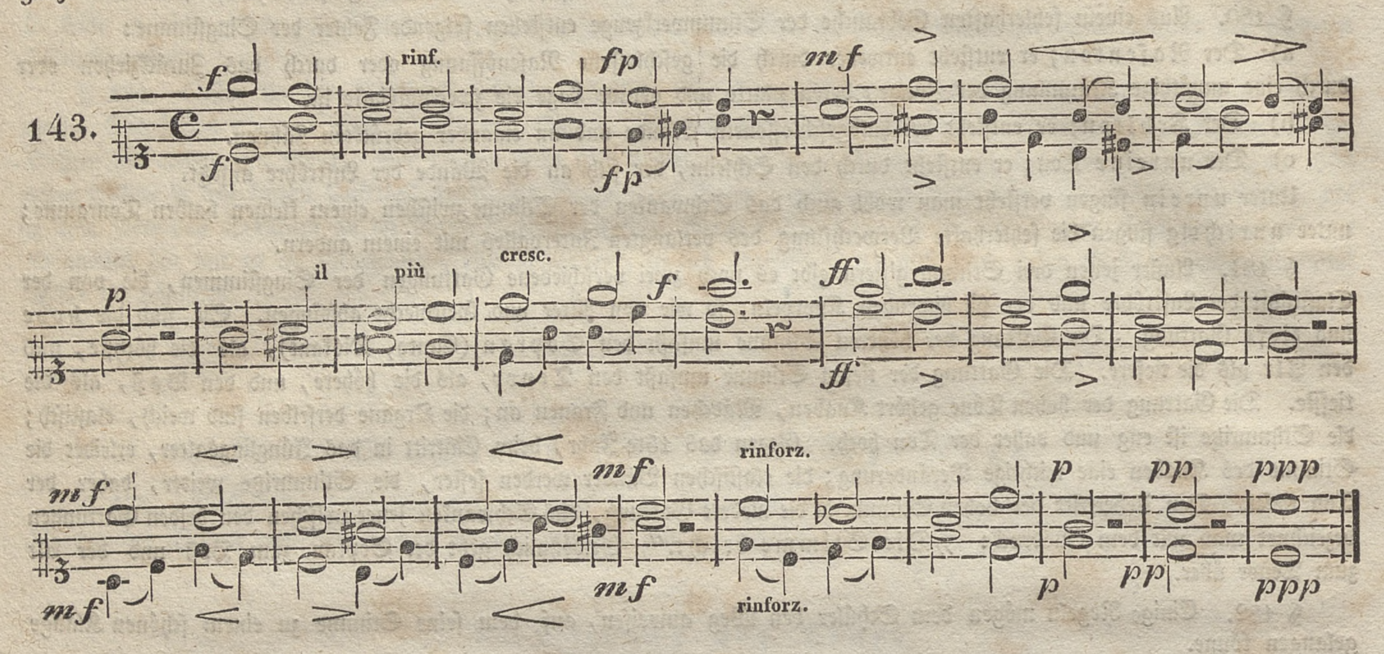
a) Er behaupte eine edle und freie, nicht eine zusammengedrückte Haltung des Körpers.
b) Er halte die Töne fest aus und vermeide das Wanken und Zittern der Stimme.
c) Er wechsle zwischen stark und schwach ausgehaltenen Tönen ab.
d) Er übe sich im sogenannten Herausziehen der Stimme; d. h. der Ton werde mit der gepreßten Schwäche begonnen, mit steigender Kraft bis zum höchsten Grade der Stärke fortgesetzt und dann in allmählig schwindender Stärke zurückgeführt. Eine Uebung dieser Art ist nicht genug anzuempfehlen.

§ 183. So wie in einem Gemälde Licht und Schatten abwechselt, so muß auch in einem Gesange Stärke mit Schwäche der Töne gepaart sein. Zur Bezeichnung aller Gattungen der Stärke bedient man sich gewisser Wörter (meist italienischer), Abkürzungen, Buchstaben und Figuren. Es mögen hiervon die vorzüglichsten angeführt werden.

ppp. — *pp.* — *pianissimo*; sehr leise, schwach.
s. v. — *sotto voce*; mit unterdrückter Stimme.
p. — *piano*; leise, schwach.
m. v. — *mezza voce*; mit halblauter Stimme.
crescendo. — *cresc.* < ; mit zunehmender Stärke.
m. f. — *mezzo forte*; ziemlich stark.
f. — *forte*; stark.
pf. — *più forte*; stärker.
ff. — *fortissimo*; sehr stark.
> *decrescendo*; an Stärke abnehmend.
fp. > *forte piano*; bedeutet, daß der Ton stark beginnen und schwach enden soll.
rf. — *rfz.* — *rinf.* — *rinforzando*; schwächer werdend.
< > bedeutet das allmälige Zunehmen an Stärke bis zum höchsten Grade, verbunden mit dem allmäligen Abschwellen.

142. pp p s.v. mf < f > mf p f ff > fp < >
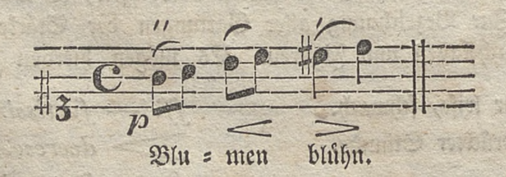
§ 184. Diese Abstufungen von Stärke und Schwäche erstrecken sich nicht nur auf einzelne Töne, sondern auch auf ganze Tonreihen. Das erste Zeichen übt bis zu dem nächsten über die Tonreihe seine Funktion.



Aehnliche Abstufungen lassen sich in der großen Anzahl der vorhergehenden Beispiele anbringen.

II. Von der Verbindung der Töne mit Silben und Wörtern.

§ 185. Eine Silbe kann entweder mit einem oder mehreren Tönen von verschiedener Höhe begleitet werden. Im letzteren Falle drückt ein über die zu einer Silbe gehörigen Noten gezogener Bogen die Verbindung aus.



§ 186. In beiden Fällen gebe man auf die Verschiedenheit der Vokale wohl Acht. Um zur Kenntniß der Natur der vier Haupt= und der vier Nebenvokale zu gelangen, singe man eine Zeitlang ohne Konsonanten, d. h. man vokalisire.
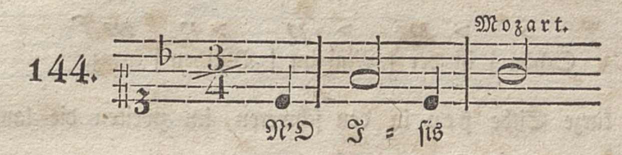
Die Hauptvokale sind **a**, **e**, **o** und **u**. Die Lage der Zunge, so wie die weite und runde Oeffnung des Mundes bei der Aussprache des **a** ist für das freie Ausströmen des Luftstromes sehr günstig.

Das **e** setzt die Krümmung der Zunge voraus und befördert dadurch den Nasenton.
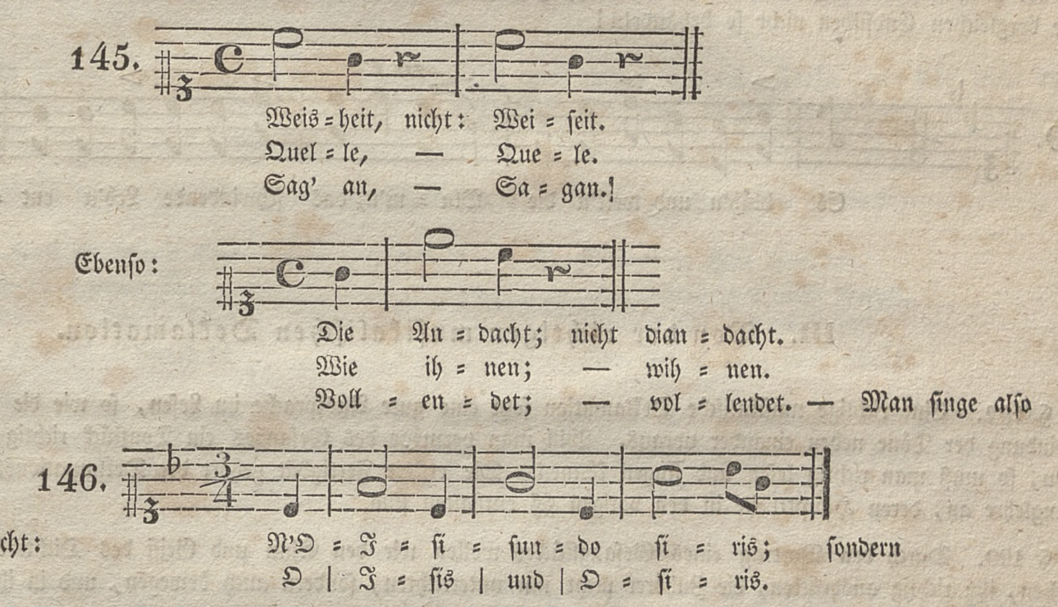
Bei dem **o** befindet sich die Zunge beinahe in derselben günstigen Lage, wie beim **a**, nur nähern sich die Lippen einander mehr.

Bei dem **u** schließt sich der Mund zu einer kleinen und runden Oeffnung. — Die 4 Neben-Vokale sind **i, ä, ö** und **ü**.

§ 187. Man hüte sich, vor der mit einem Vokale beginnenden Silbe einen Nasenlaut vorauszunehmen. Man singe nicht, wie man dies nur allzuhäufig zu hören Gelegenheit hat:
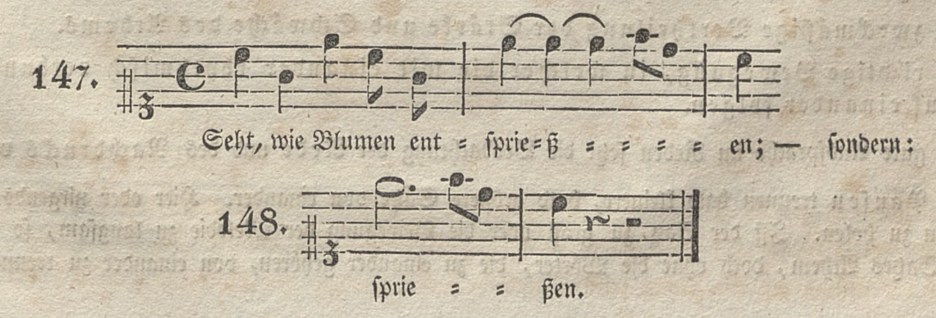


§ 188. Die Selbstlaute müssen so rein, klar und deutlich, die Mitlaute aber so schnell als möglich ausgesprochen werden. Auch stufe man die Endlaute einer Silbe von dem Anfangslaute der darauf folgenden ab.



So unsinnig sich so etwas auf dem Papiere ausnimmt, so unverständlich wird es für den Zuhörer.

§ 189. Der Konsonant nach einem gedehnten Vokale darf nicht eher, als kurz vor dem Eintreten der nächsten Silbe ertönen. Es ist daher falsch, wenn man singt:
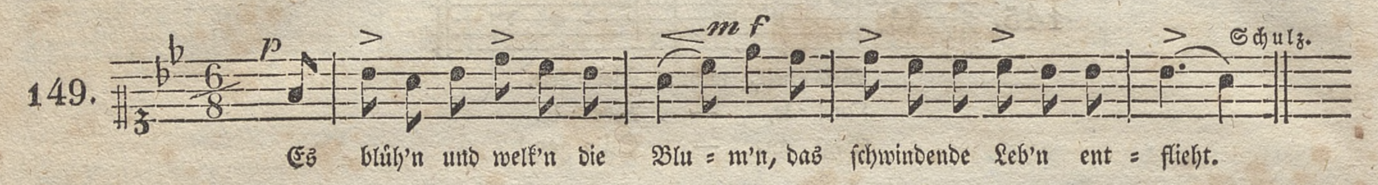


§ 190. Wir haben kein deutsches Wort, in dem nicht eine Silbe stärker betont würde, als die andere. Diese Betonung wird durch den Gesang nicht aufgehoben; auch hier müssen die langen Silben mehr accentuirt, selbst wenn sie auf den leichten Takttheil, die kurzen hingegen schwach betont werden, selbst wenn sie auf einen schweren Takttheil fallen sollten, wie im Beisp. 147. Man muß deklamiren:

> *mf* > *p* ◡ ◡ –> *p* ◡
Seht, wie Blumen entsprießen.

> > *p* > *p* > *p* *mf*
Schön | ist der | Mai im | Blüthen | kranz.

Im ersten Beispiele fiel die kurze Silbe ßen in den schweren, im zweiten die lange Silbe schön in den leichten Takttheil.

§ 191. Man bewahre sich vor dem sehr gewöhnlichen Fehler, das e in den Beugungssilben ben, den, gen u. s. w. auszustoßen oder, wie man zu sagen pflegt, die Silbe zu verschlucken. Wie häufig hört man im folgenden Satze dergleichen Endsilben nicht so behandeln!

149. 

III. Von der richtigen musikalischen Deklamation.

§ 192. Eine richtige musikalische Deklamation setzt eine gute Aussprache im Lesen, so wie die richtige Bildung und Verbindung der Töne neben einander voraus. Will man vermöge des Gesanges ein Tonstück richtig und mit Effekt vortragen, so muß man richtig lesen und singen können. Die erstere Fertigkeit gehört der Deklamationslehre, die letztere der Gesanglehre an, deren Hauptttheile in den vorigen §§ enthalten sind.

§ 190. Durch den Vortrag eines Gesangstückes wollen wir den Sinn und Geist des Dichters und des Tonsetzers erreichen, ihn richtig ausdrücken, die Zuhörer nicht nur unterrichten, sondern auch bewegen, und in ihnen dieselben Affekte erzeugen, die jene empfanden.

§ 191. Diese Kunstfertigkeit zu erreichen, ist nothwendig:

a) Eine gute Aussprache im Reden.
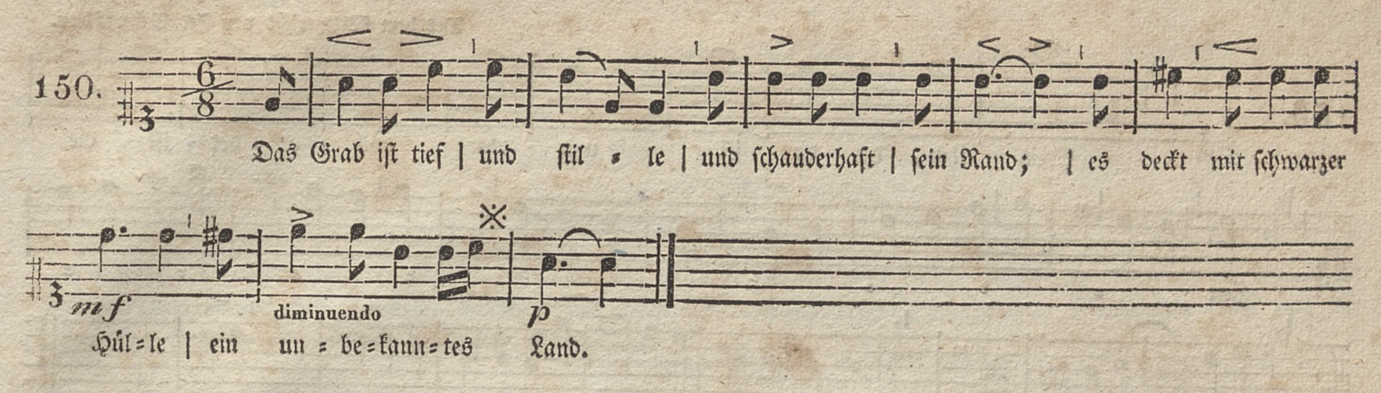
b) Die zweckmäßige Vertheilung der Stärke und Schwäche des Athems.

c) Die richtige Bewegung, in welcher die mit einander rhythmisch verbundenen Reihen auf einander folgen.

§ 192. Die gute Aussprache im Reden setzt die Beobachtung der Rede und des Nachdrucks voraus.

§ 193. Die Pausen trennen bald kleinere, bald größere Sätze von einander. Hier oder nirgends ist die schicklichste Gelegenheit, Athem zu holen. Ist der Satz zu groß oder die Bewegung der Melodie zu langsam, so schöpfe man auch in der Mitte des Satzes Athem, doch ohne die Wörter, die zu einander gehören, von einander zu trennen.

150.



Das ⁜ soll anzeigen, daß derjenige, dessen Athem zu kurz ist, am zweckmäßigsten hier Athem schöpfen solle. Wenigstens ist diese Stelle geeigneter, als wenn unbe | kanntes, oder wohl gar unbekann | tes Land gesungen und ausgesprochen werden würde.

§ 194. Zu einem schönen Gesange gehört also auch der Besitz eines langen Athems. Dieser kann sehr leicht durch anhaltende Uebungen erlernt werden. Werden letztere nicht zu anstrengend fortgesetzt, so sind sie der Ausbildung, Erweiterung, kurz dem Zustande der Brust und Lunge sehr wohlthätig.

Wo wird in den beiden andern zu jener Melodie gehörigen Strophen Athem geholt werden dürfen?

2) Doch sonst an keinem Orte
Wohnt die ersehnte Ruh,
Nur durch die dunkle Pforte
Geht man der Heimath zu.

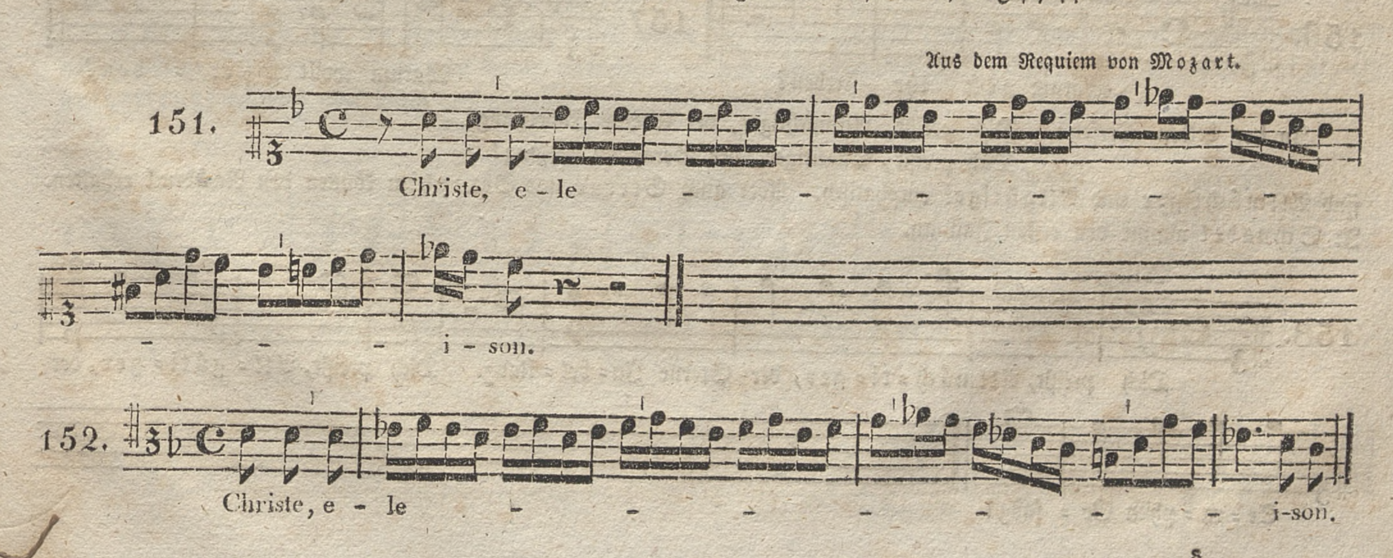
3) Das arme Herz hienieden,
Von manchem Sturm bewegt,
Erlangt den wahren Frieden
Nur, wo es nicht mehr schlägt.

§ 195. Ist der Periodenbau der Tonreihe von dem der Wortreihe getrennt und verlangt jene eine größere Berücksichtigung, als diese, so untersuche man, welche Tonverbindungen zu einander gehören, und richte sich im Athemholen darnach. Nie wird nach einem leichten, wohl aber nach einem guten Takttheile Athem geschöpft.
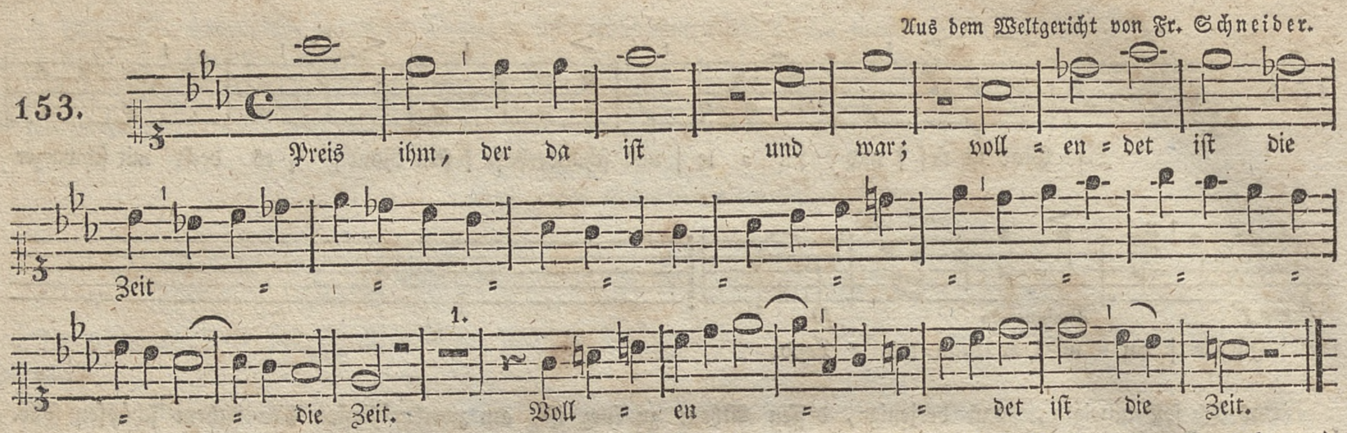
Aus dem Requiem von Mozart.

151.

152.
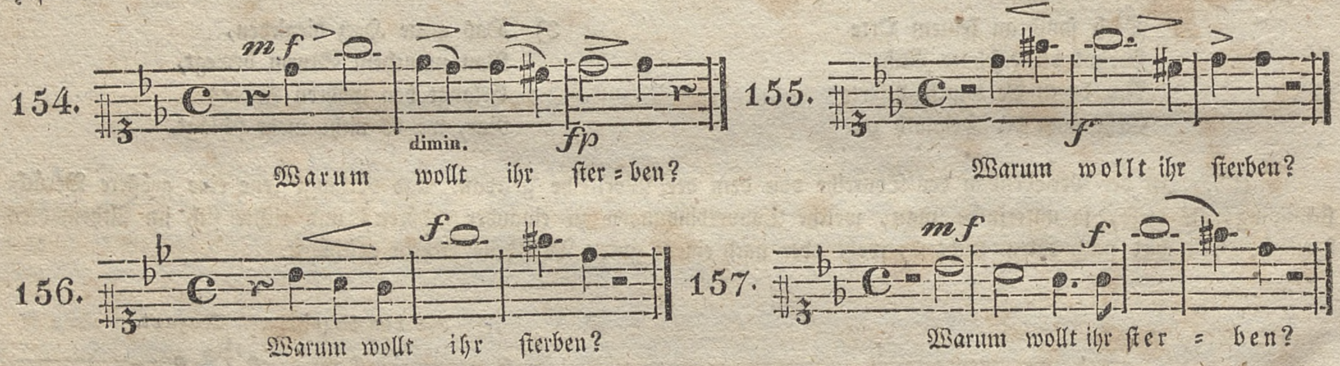


Aus dem Weltgericht von Fr. Schneider.



§ 196. Wenn wir eine besondere Silbe in einem Worte betonen, so heißt dieß ein Accent (§ 114); heben wir aber ein besonderes Wort in einem Satze durch die Betonung hervor, so heißt dieß ein Nachdruck (Emphasis) und das betonte Wort ein emphatisches Wort.

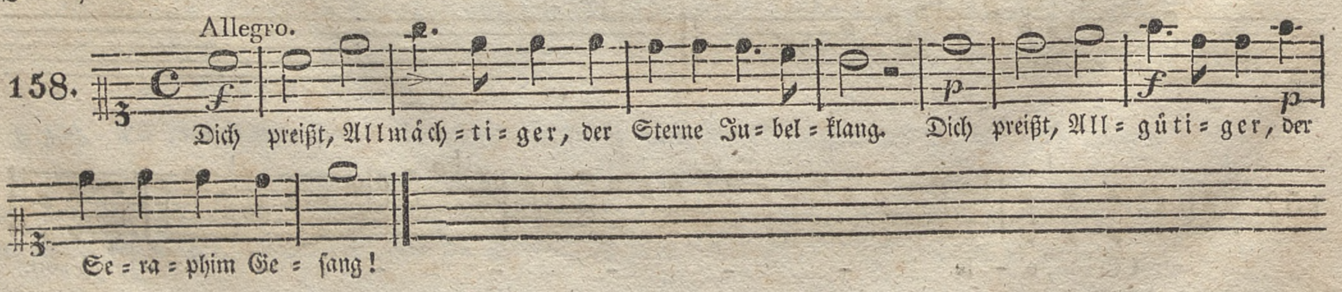
§ 197. Die emphatischen Wörter erhalten in der Komposition Töne, die gewöhnlich auf höheren Stufen stehen, stärker betont werden und deren Werth größer ist, als der übrigen.

§ 198. Es bleibt oft unbestimmt, welches Wort vor den übrigen die Emphasis verdiene. In bedeutungsvollen Sätzen kann jedes Wort emphatisch sein. Ein Beispiel hiervon ist die rührende Beschwerde beim Propheten Hesekiel: Warum wollt ihr sterben?



In den beiden Versen: Dich preißt, Allmächtiger, der Sterne Jubelklang!
Dich preißt, Allgütiger, der Seraphim Gesang!

sind Allmächtiger und Allgütiger emphatisch. Aber auch Sterne und Seraphim können den Nachdruck erhalten. J. Schnabel nimmt den ersten Fall an.



Versucht folgende Verse in Musik zu setzen und die emphatischen Wörter auf ähnliche Art zu behandeln:
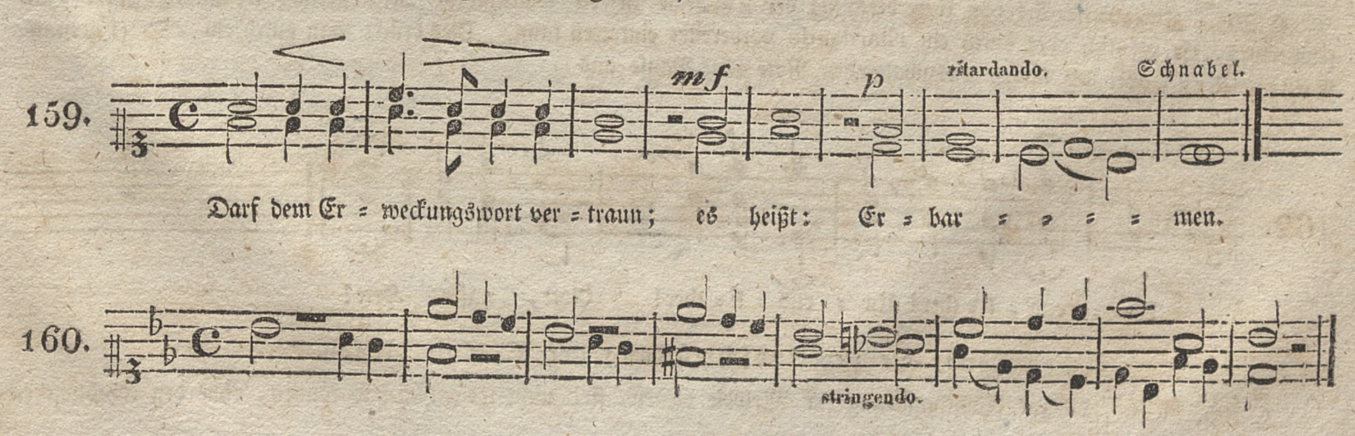
Preiset mit feurigem Danke den Herrn,
Danket ihm freudig, o danket ihm gern!
Danket dem Vater, er hat euch das Leben,
Freuden des Lebens in Fülle gegeben.
Preiset den Herrn!

§ 199. Die Bewegung, in welcher die Takte auf einander folgen, heißt Zeitmaaß, Tempo. Sie wird durch den poetischen Inhalt des Tonstücks bestimmt und durch einen Kunstausdruck angedeutet. Dergleichen meist aus der italienischen Sprache entnommene Ausdrücke sind folgende:

Lento, gemächlich, langsam, um etwas langsamer, als Adagio.
Largo, weit, gedehnt; der Ausdruck für den höchsten Grad der langsamen Bewegung.
Grave, con gravità, mit Ernst, mit Würde.
Adagio, mäßig langsam; Adagio maestoso, erhaben.
Larghetto, ein wenig langsam, bezeichnet das Sanftdahinfließen ruhiger und angenehmer Empfindungen, ähnlich dem
Andante, die Mitte haltend zwischen Lento und Presto.
Andantino, eben so wie Andante, nur erfordert es eine etwas lebhaftere Bewegung.
Allegretto, ein wenig hurtig oder munter; erfordert eine etwas langsamere Bewegung und einen weniger feurigen Vortrag, als das Allegro.
Moderato (Allegro moderato), mäßig; zwischen Adagio und
Allegro, schnell, doch nicht allzuschnell. Die Abstufungen des Allegro sind:
= = assai, sehr schnell.
= = di molto, eben so; — ma non troppo, nicht allzu hurtig; non tanto, nicht sehr hurtig.
Presto, geschwind, schnell; bezeichnet die geschwindeste Gattung der Taktbewegung,
Prestissimo aber den höchst möglichen Grad der Geschwindigkeit.

Auch den Vortrag selbst bezeichnet man sehr häufig mit italienischen Kunstausdrücken (wie z. B. dolce, zart und sanft; agitato, ungestüm; lamentabile, klagend), die jedoch, wie billig, von deutschen Wörtern verdrängt werden sollten.
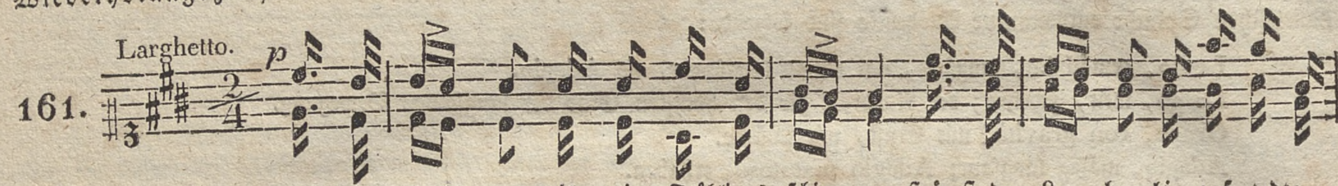
§ 200. Oefters wird die Taktbewegung durch einen an Geschwindigkeit oder an Langsamkeit zunehmenden Grad unterbrochen. Ersteres bezeichnet man durch ritardato, ritardando, retardando, rallentando, tentando, zögernd, aufhaltend; letzteres aber durch stringendo, strignendo, eilend.
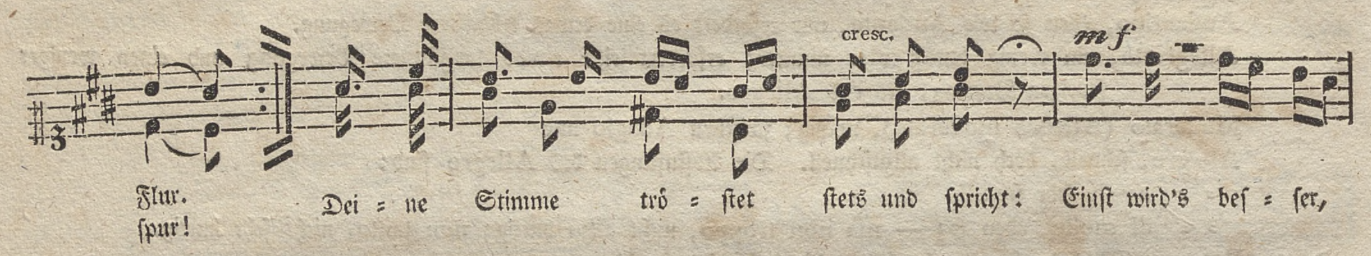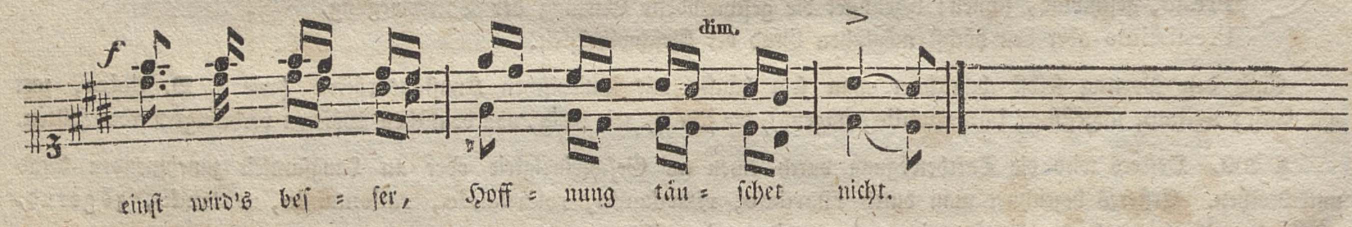


§ 201. Der Ausdruck alla breve bezeichnet, daß man die zwei Hauptzeiten des Ganzen-Taktes nicht durch Viertel-, sondern durch Halbe-Schläge andeuten solle.

§ 202. Wird die Bewegung einer Taktreihe dem Gefühle des Sängers ohne Rücksicht auf die strenge Beobachtung einer regelmäßigen Bewegung überlassen, so drückt man dies durch al piacer, ad libitum, a capriccio aus. Diese Unterbrechung der Taktbewegung findet jedoch blos bei Solostücken, niemals in einem Chorgesange Statt.

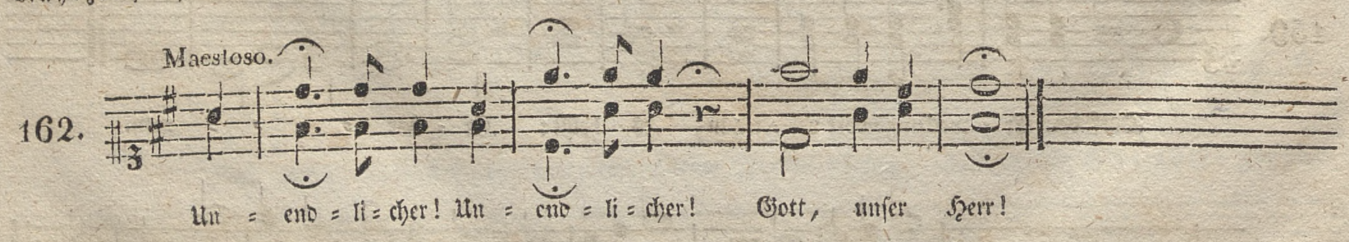
§ 203. Oft erhalten bei sechs- oder mehrzeiligen Strophen die erste und zweite mit dem dritten und vierten Verse eine und dieselbe Melodie. Der Kürze wegen schreibt man diese Melodie nur einmal und setzt die beiden letztern Verse unter die beiden ersteren. Das Zeichen, welches zu Ende einer solchen gemeinschaftlichen Melodie steht, heißt Wiederholungszeichen.







§ 204. Eine vierte Art von Unterbrechung der Taktreihe ist die willkührliche Vergrößerung des Klang- oder Pausenwerthes, die plötzlich oder durch ein ritardando vorbereitet eintreten kann. Dies drückt man durch ein 𝄐 (Fermate, Ruhezeichen) über der länger auszuhaltenden Note oder Pause aus.
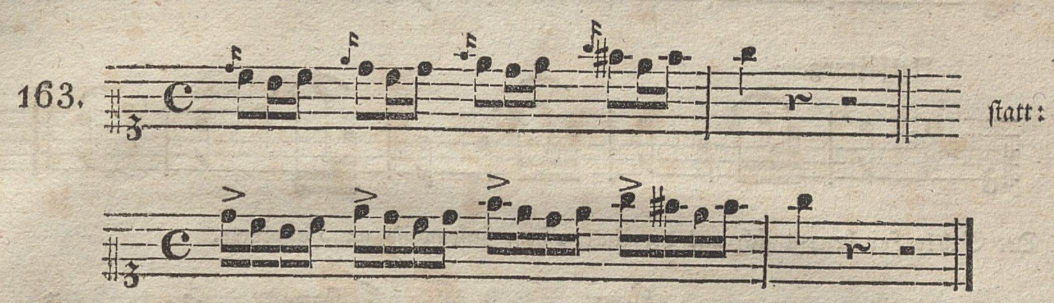


Töne, die zur Ausschmückung der Melodie dienen.

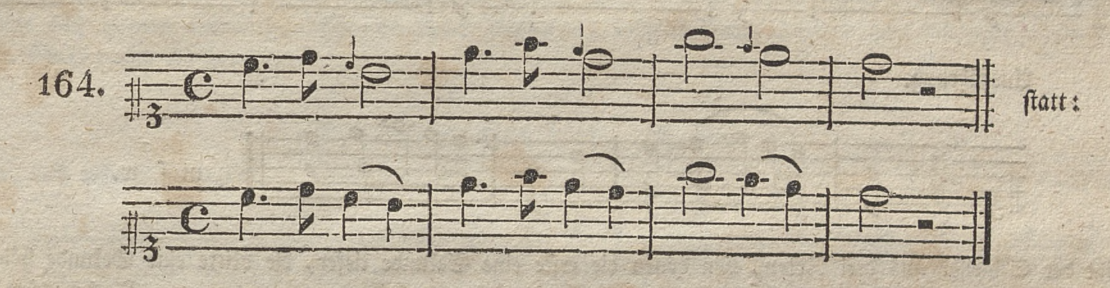
§ 205. Töne, die zur Ausschmückung der Melodie dienen, sind nicht wesentlich und können, ohne den rhythmischen

Fluß zu stören, ausgelassen werden. Ehedem war ihr Gebrauch häufiger, ihre Gattungen mannigfaltiger und das Studium derselben schwieriger, als heut; die neueren Komponisten bedienen sich derselben weit sparsamer und lassen sie meist nur in Liedern und Arien zu. Man theilt sie ein in Vorschläge, Nachschläge, Anschläge, Schleifer und Triller.

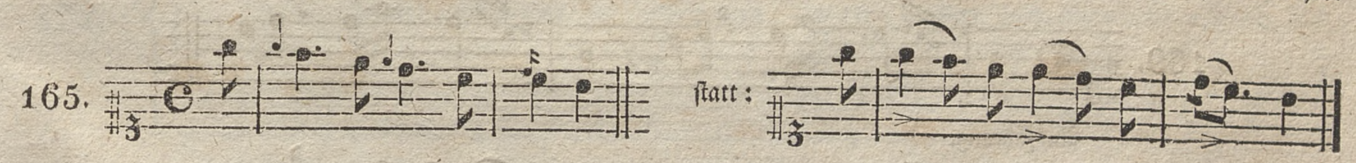
§ 206. Die Vorschläge sind entweder unveränderlich oder veränderlich. Die unveränderlichen nehmen der Hauptnote einen sehr geringen Theil ihrer Dauer und sind von einerlei Geltung. Sowohl sie, als alle andere Vorschläge, erhalten den Accent.



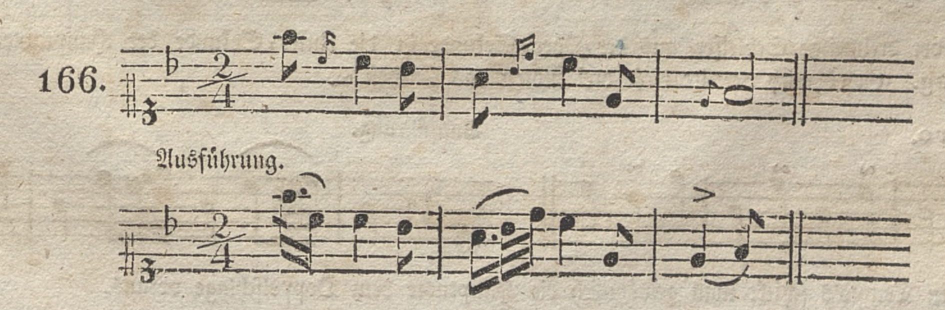
§ 207. Die unveränderlichen nehmen der Hauptnote die Hälfte ihres Werthes.
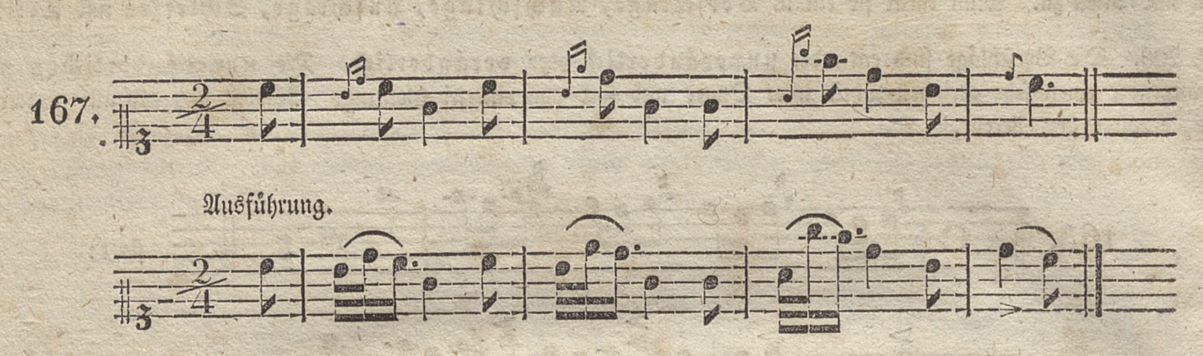


§ 208. Die Vorschläge, die vor einer Note mit einem Punkte stehen, rauben derselben zwei Drittheile ihres Werthes.



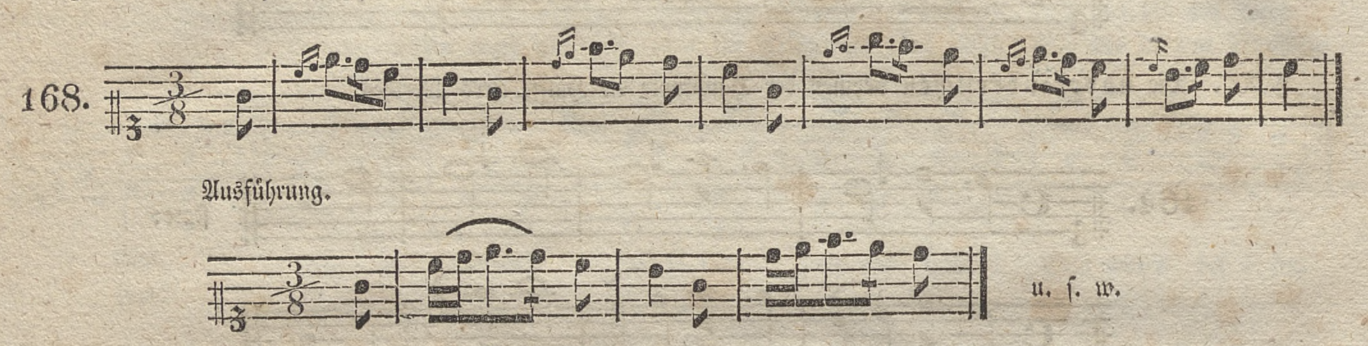
§ 209. Das Entgegengesetzte der Vorschläge sind die Nachschläge, Töne, die den vorhergehenden Noten einen sehr geringen Theil ihrer Dauer nehmen.



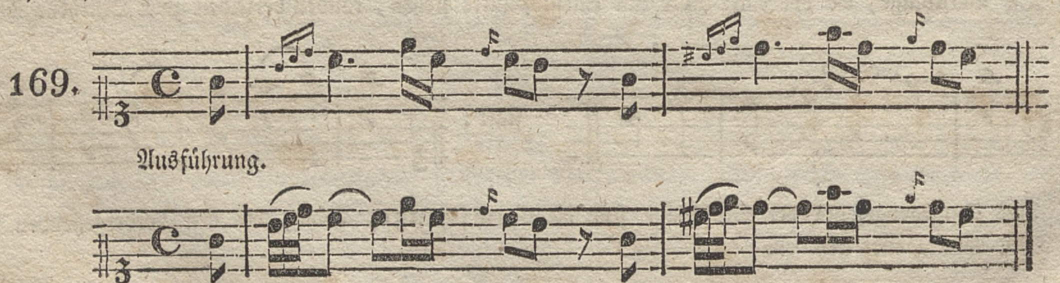
§ 210. Der Anschlag besteht aus zwei Tönen von sehr kurzer Dauer, von denen der erste um irgend ein Intervall tiefer, der zweite aber um eine Sekunde höher liegt, als die Hauptnote. Er kommt in den neuern Tonstücken sehr selten vor.
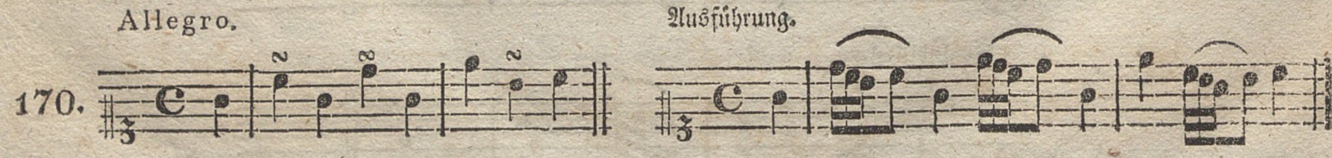


§ 211. Der Schleifer bewegt sich aus der Unter-Terz stufenweise zur Hauptnote.
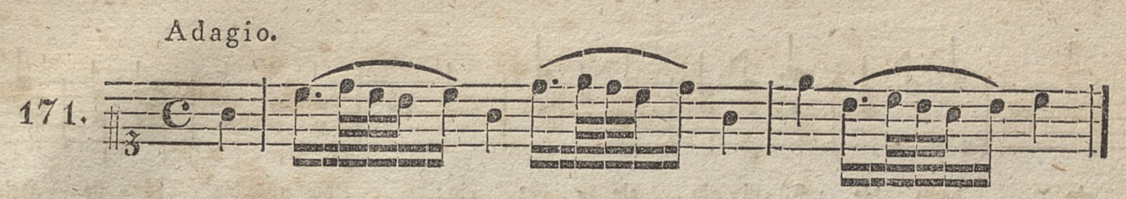


Besteht der Schleifer aus drei Noten, von denen die erste eine Sekunde tiefer, die dritte eine Sekunde höher ist, als die Hauptnote, während die mittlere mit derselben im Einklange steht, so heißt er umgekehrter Doppelschlag.
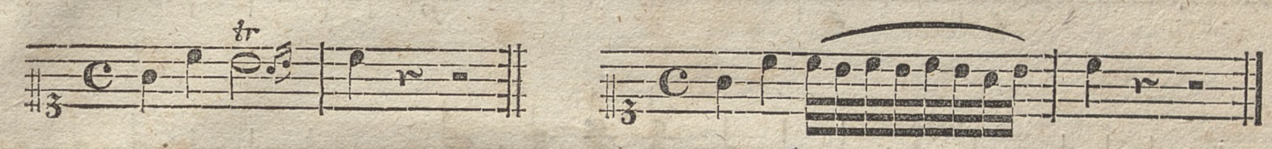


Bewegt sich der dreitheilge Schleifer aus der Ober-Sekunde in die Unter-Sekunde der Hauptnote, so nennt man ihn Doppelschlag. Gewöhnlich vertritt diese drei Noten das Zeichen ∾.



Bei langsamen Tempo's schickt man gewöhnlich die Hauptnote dem Doppelschlage voraus.



§ 212. Der Triller besteht aus der gleichmäßig schnellen Wiederholung zweier Töne, von denen der erste eine Sekunde höher ist, als der zweite (der Hauptton). Nach einer zwei= oder mehrmaligen Wiederholung tritt der Nachschlag ein.



Von einigen Stilgattungen des Gesanges.

§ 213. Das Lied. Darunter versteht man ein Gedicht, das, in Hinsicht seiner rhythmisch geordneten Reihen, in mehre einander entsprechende Abtheilungen (Strophen, § 171) getheilt ist. Diese Abtheilungen besitzen eine gemeinschaftliche Tonweise (Melodie). Der Bau, der Rhythmus und der Vortrag der Melodie richtet sich nach dem poetischen Inhalte des ganzen Gedichts. Es gibt Lieder fröhlichen, wehmüthigen, sanften und traurigen Inhalts; es gibt Schullieder, Volks= und Kirchenlieder.

Ein fröhliches Lied. (Vierstimmig.)

Heiter, doch nicht zu geschwind. Reichardt.

172. *f*

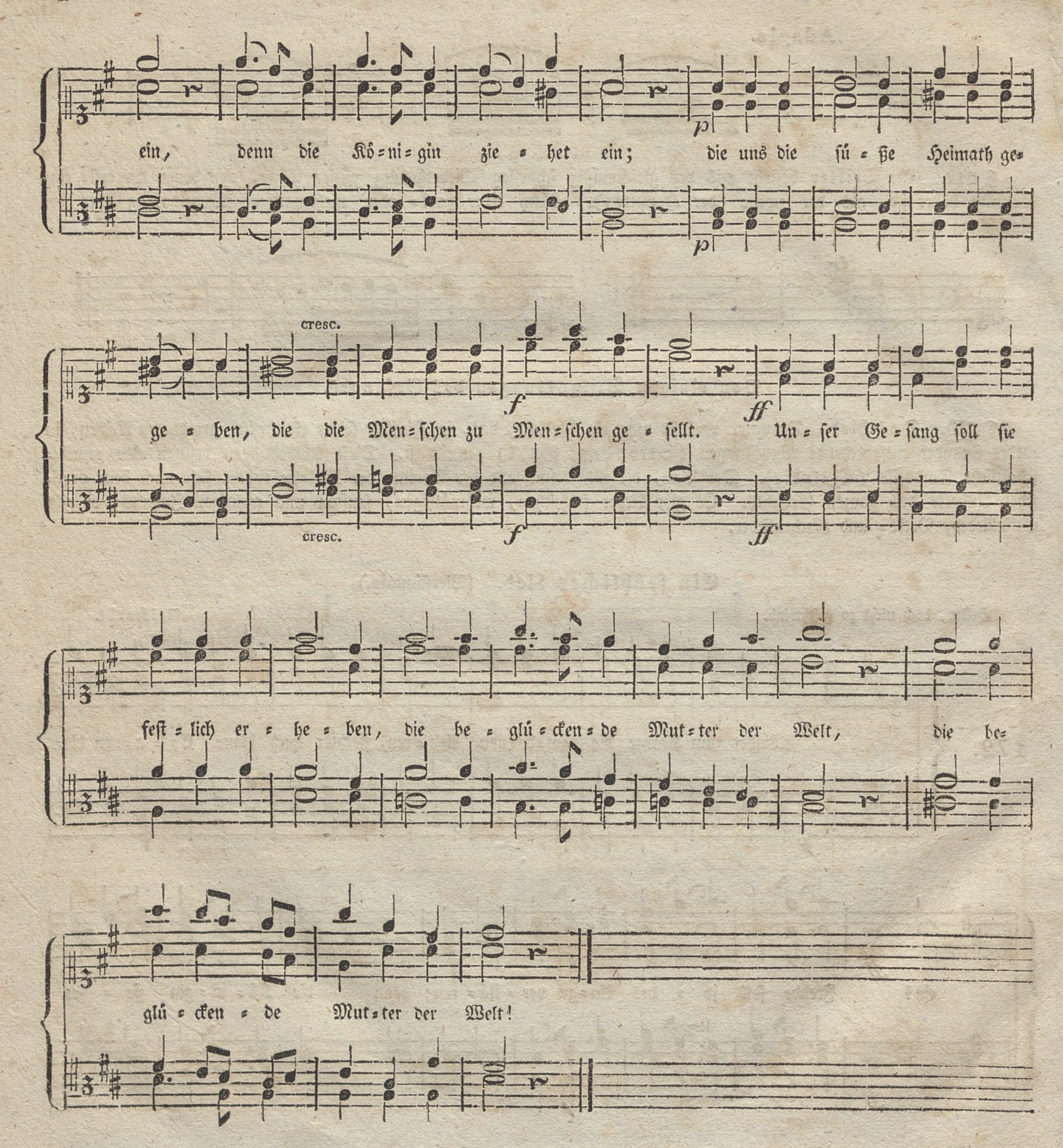
Windet zum Kranze die gol=de=nen Aeh=ren, flechtet auch blaue Cy=a=nen hin=

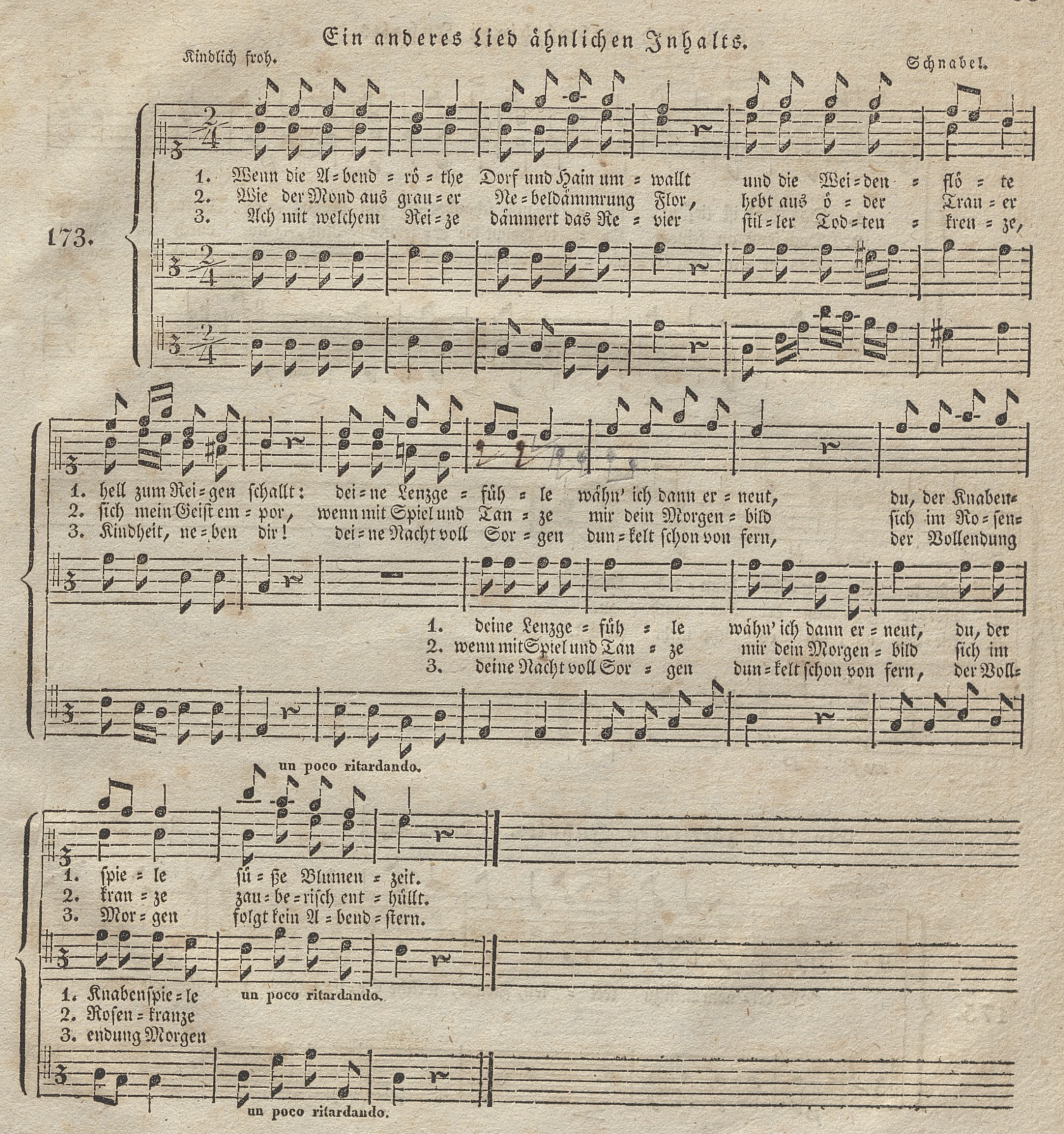
f

ff

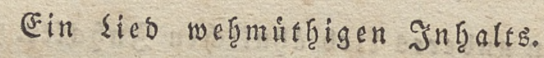
ein! Freude soll je=des Au=ge ver=klä=ren; denn die Kö=ni=gin zie=het

ff


p
ein, denn die Kö=ni=gin zie=het ein; die uns die sü=ße Heimath ge=
p
cresc.
f
ff
ge=ben, die die Men=schen zu Men=schen ge=sellt. Un=ser Ge=sang soll sie
cresc.
f
ff
fest=lich er=he=ben, die be=glü=cken=de Mut=ter der Welt, die be=
glü=cken=de Mut=ter der Welt!


Ein anderes Lied ähnlichen Inhalts.
Kindlich froh.
Schnabel.
173.
1. Wenn die A=bend=rö=the Dorf und Hain um=wallt und die Wei=den=flö=te
2. Wie der Mond aus grau=er Ne=beldämmrung Flor, hebt aus ö=der Trau=er
3. Ach mit welchem Rei=ze dämmert das Re=vier stil=ler Tod=ten=kreu=ze,
1. hell zum Rei=gen schallt: dei=ne Lenzge=füh=le wähn' ich dann er=neut, du, der Knaben=
2. sich mein Geist em=por, wenn mit Spiel und Tan=ze mir dein Morgen=bild sich im Ro=sen=
3. Kindheit, ne=ben dir! dei=ne Nacht voll Sor=gen dun=kelt schon von fern, der Vollendung
1. deine Lenzge=füh=le wähn' ich dann er=neut, du, der
2. wenn mit Spiel und Tan=ze mir dein Morgen=bild sich im
3. deine Nacht voll Sor=gen dun=kelt schon von fern, der Voll=
un poco ritardando.
1. spie=le sü=ße Blumen=zeit.
2. kran=ze zau=be=risch ent=hüllt.
3. Mor=gen folgt kein A=bend=stern.
1. Knabenspie=le
2. Rosen=kranze
3. endung Morgen
un poco ritardando.
un poco ritardando.

Ein Lied wehmüthigen Inhalts.



Mäßig.

174.

1. Das Grab ist tief und stil = le und schauderhaft sein Rand; es deckt mit schwarzer Hül = le ein un = be = kann = tes Land.
2. Doch sonst an keinem Or = te wohnt die er = sehnte Ruh, nur durch die dunkle Pfor = te geht man der Hei = math zu.
3. Das ar = me Herz hie = nie = den, von manchem Sturm bewegt, er = langt den wahren Frie = den nur, wo es nicht mehr schlägt.

cresc. mf p

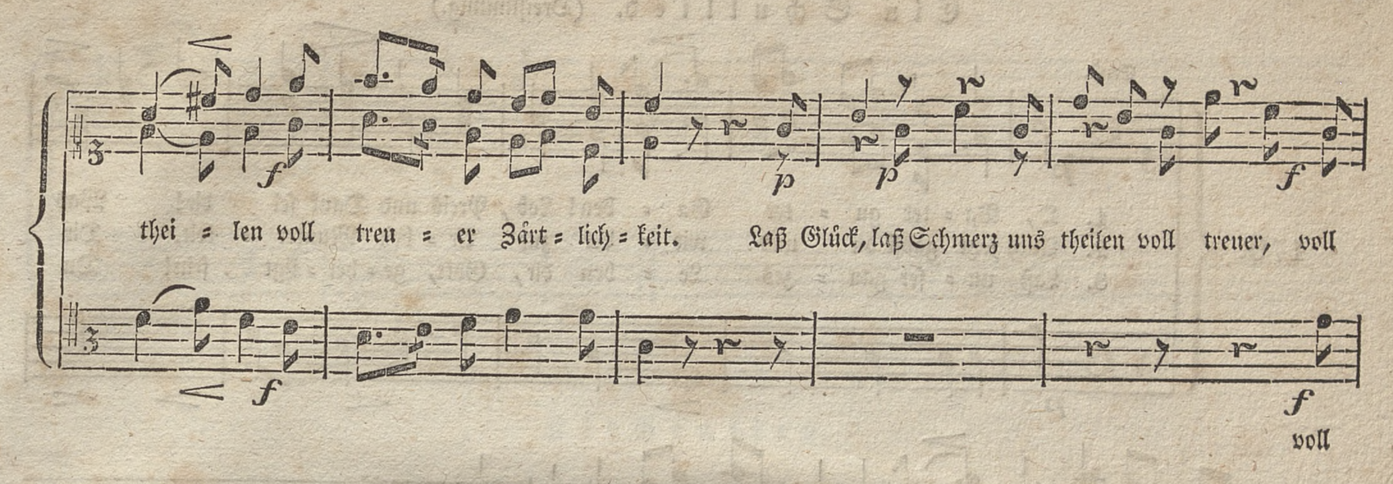
Ein Lied zärtlichen Inhalts. (Dreistimmig.)
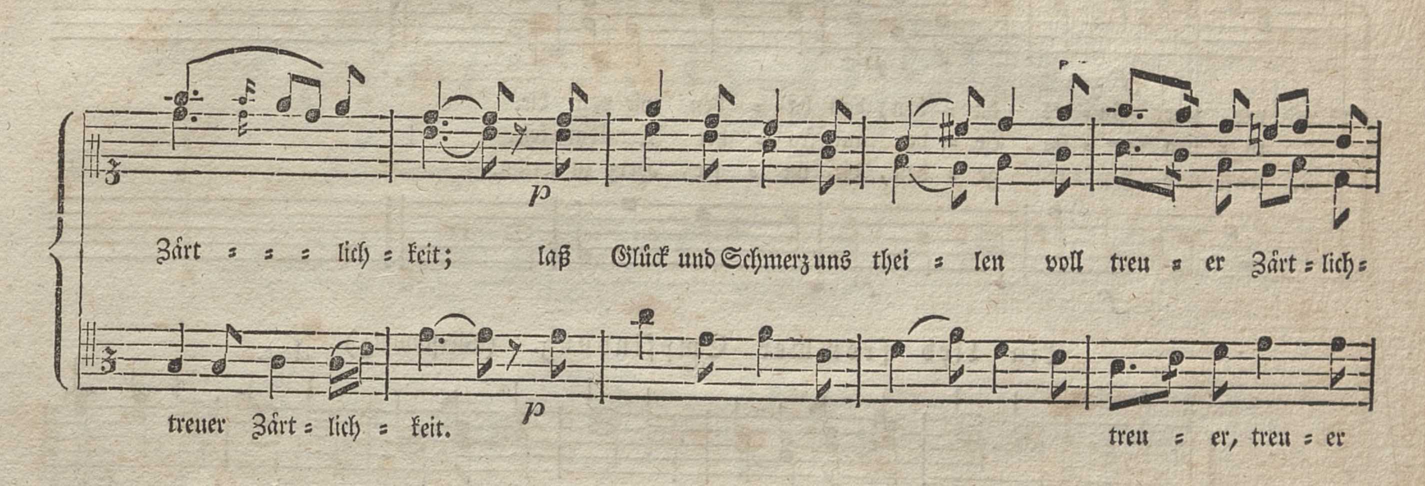
Nach Mozart.
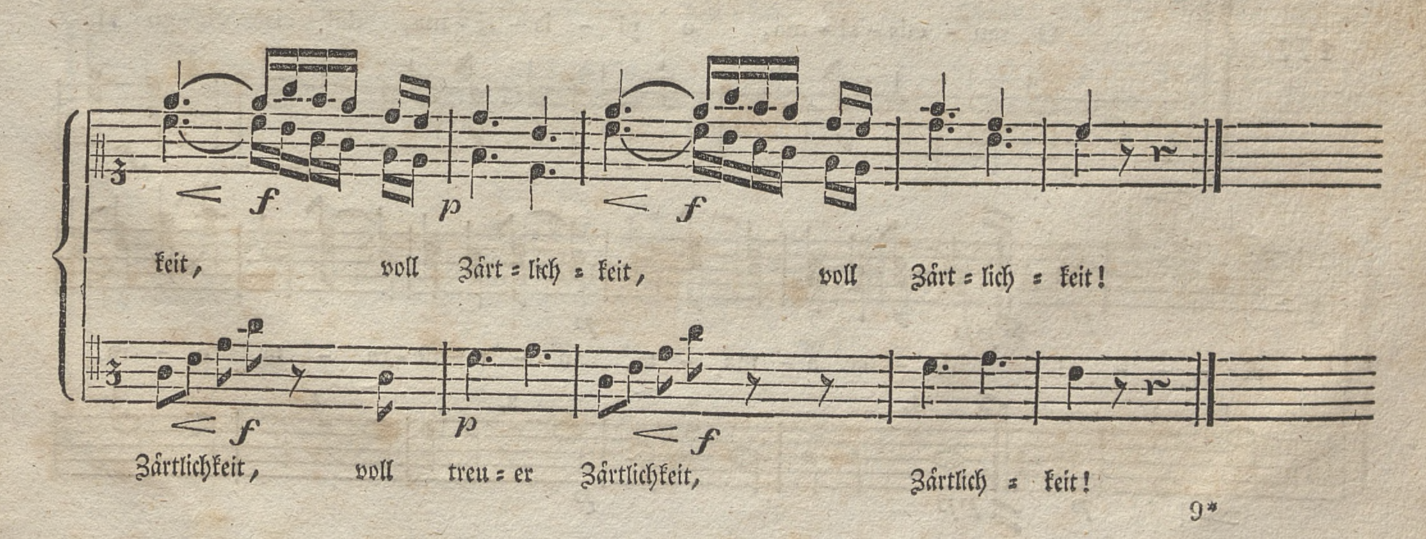
Langsam.

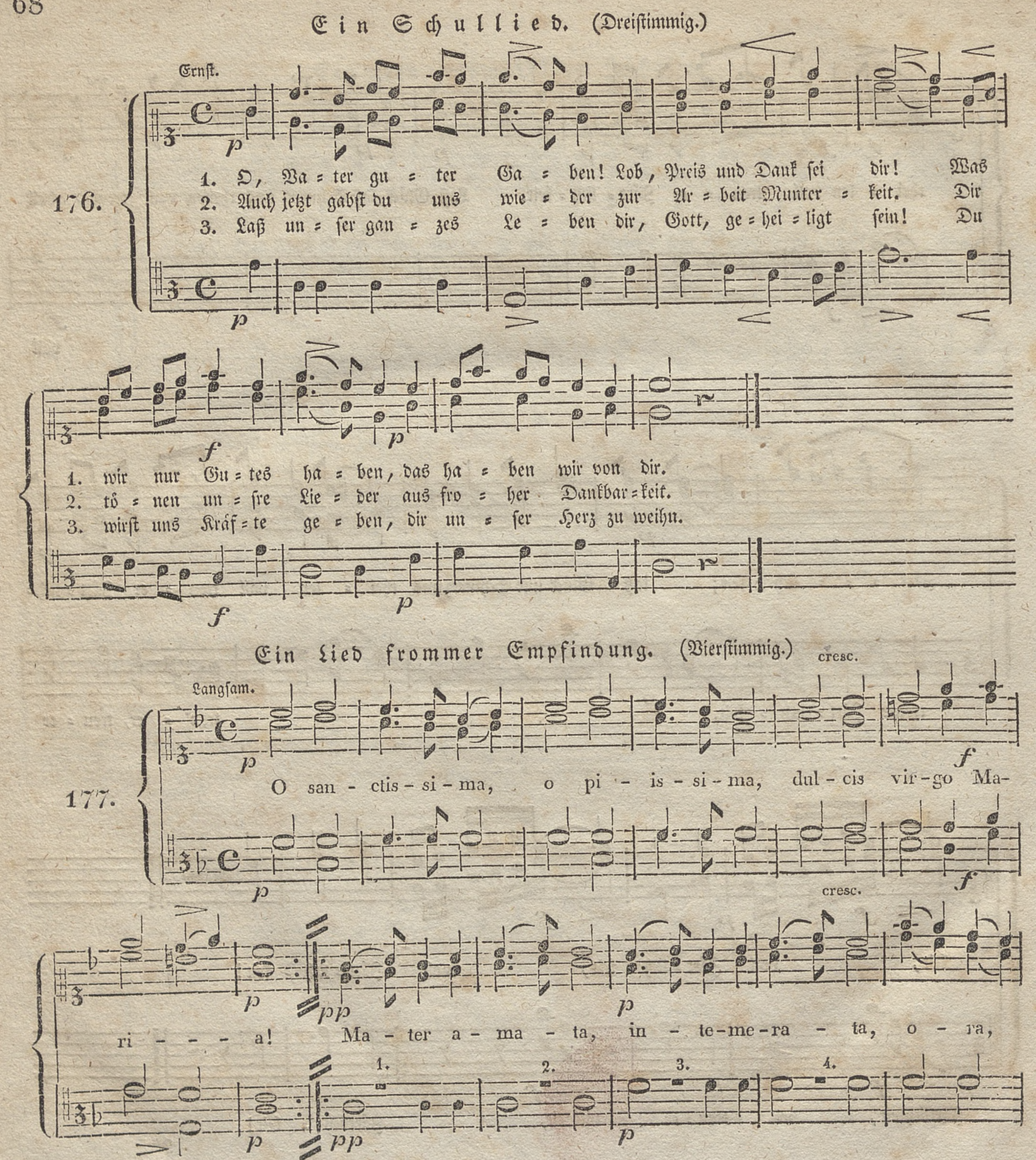
175.
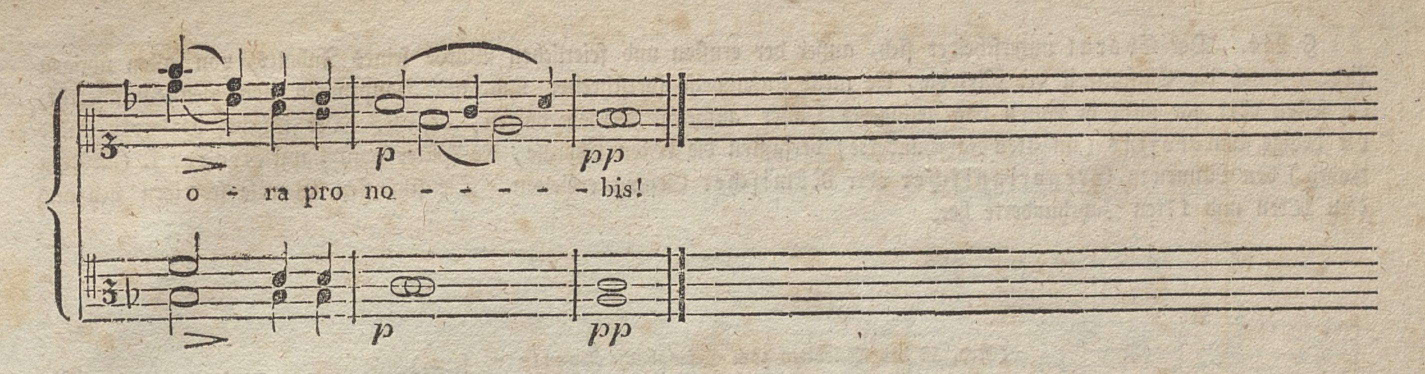
In dei = nem Arm zu wei = len, Freund, welche Se = lig = keit! Laß Glück und Schmerz uns


thei = len voll treu = er Zärt = lich = keit. Laß Glück, laß Schmerz uns theilen voll treuer, voll
voll


Zärt = = = lich = keit; laß Glück und Schmerz uns thei = len voll treu = er Zärt = lich=
treuer Zärt = lich = keit. treu = er, treu = er


keit, voll Zärt = lich = keit, voll Zärt = lich = keit!
Zärtlichkeit, voll treu = er Zärtlichkeit, Zärtlich = keit!


Ein Schullied. (Dreistimmig.)
Ernst.
176.
1. O, Va = ter gu = ter Ga = ben! Lob, Preis und Dank sei dir! Was
2. Auch jetzt gabst du uns wie = der zur Ar = beit Munter = keit. Dir
3. Laß un = ser gan = zes Le = ben dir, Gott, ge = hei = ligt sein! Du
1. wir nur Gu = tes ha = ben, das ha = ben wir von dir.
2. tö = nen un = sre Lie = der aus fro = her Dankbar = keit.
3. wirst uns Kräf = te ge = ben, dir un = ser Herz zu weihn.
Ein Lied frommer Empfindung. (Vierstimmig.)
Langsam.
177.
O san - ctis - si - ma, o pi - is - si - ma, dul - cis vir - go Ma -
ri - - - a! Ma - ter a - ma - ta, in - te - me - ra - ta, o - ra,
cresc.
1.
2.
3.
4.



Kirchenlied.

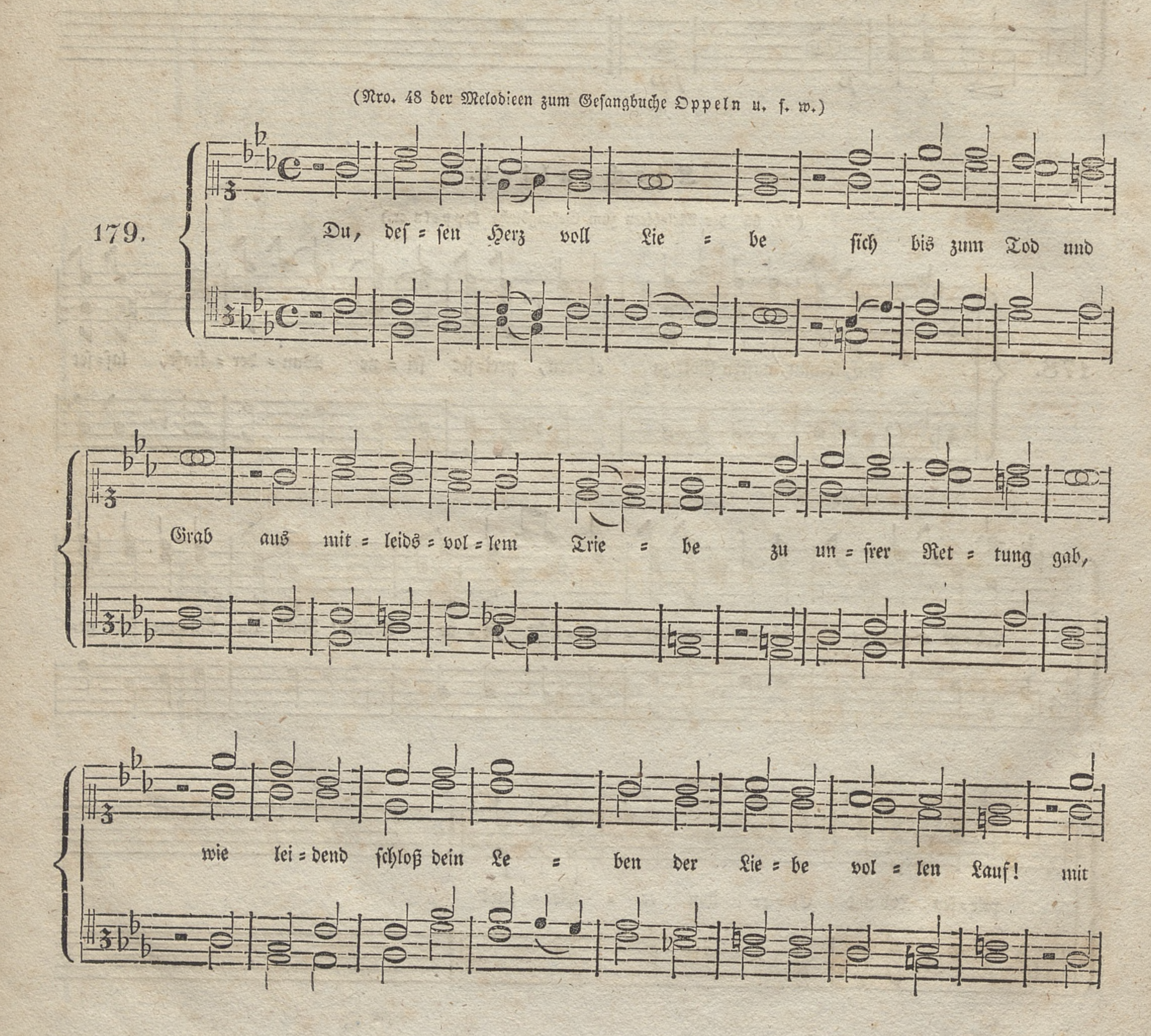
(Nr. 65 der Melodieen zum Gesangbuche Oppeln ꝛc.)

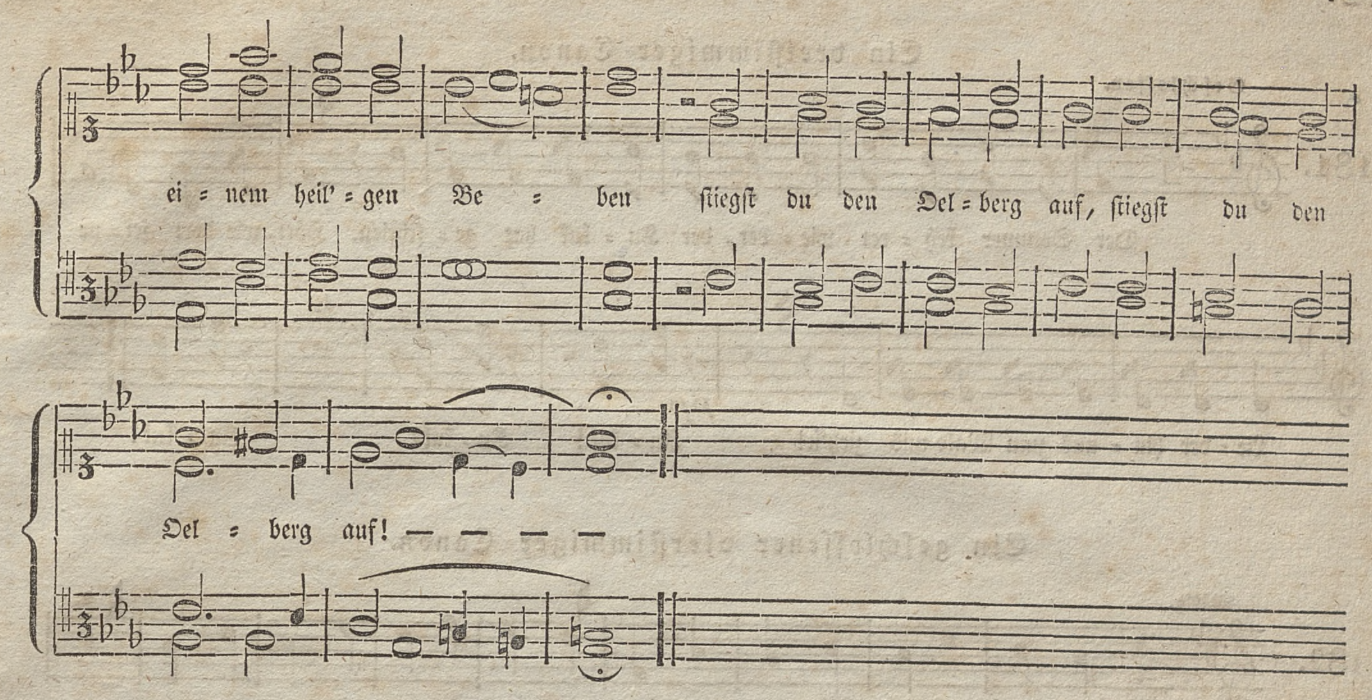
178. Auf, kommt, unsern Gott zu eh=ren, prei=set sei=ne Wun=der=kraft, las=set Lob=ge=sän=ge hö=ren und ver=herr=licht sei=ne Macht! Ruft: sein Na=me sei ge=prie=sen, Lob und Eh=re ihm er=wie=sen!

§ 214. Der Choral unterscheidet sich, außer der ernsten und feierlichen Würde seines Inhalts, von allen übrigen Liedern durch die Einfachheit der Melodie, die meist stufenweise fortschreitet und aus Hauptnoten von gleichem Werthe, die selten oder gar nicht in Noten von geringerer Dauer aufgelöst werden dürfen, besteht. Der Bischof Hilarius und der heilige Ambrosius (im 4ten Jahrhunderte) verfaßten die ersten Choräle, die später vom Papst Gregor I. (im 7ten Jahrh.) den Namen: Gregorianischer oder Römischer Gesang erhielten. Die schönsten Choräle schreiben sich aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte her.

(Nro. 48 der Melodieen zum Gesangbuche Oppeln u. s. w.)
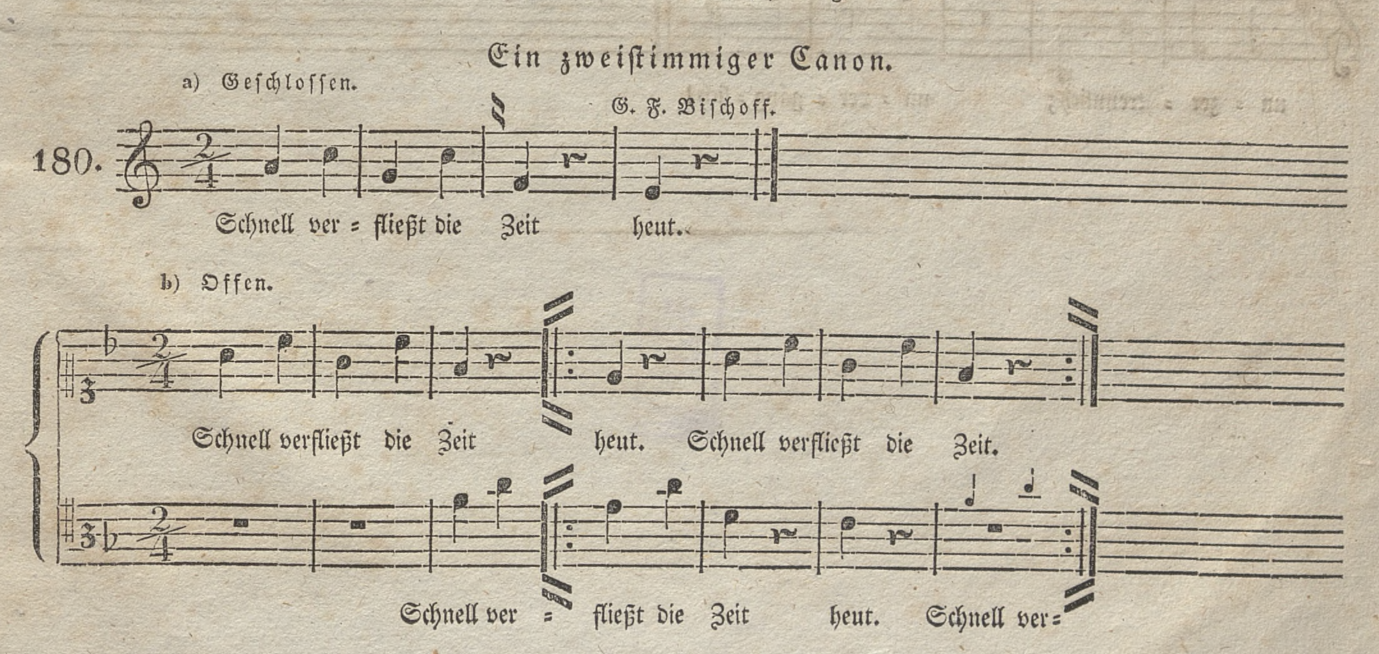
179.

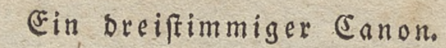




§ 215. Der Canon ist ein Gesangstück, in welchem die einzelnen Stimmen eine gemeinschaftliche Melodie besitzen, die aber nach einander eintreten. Sind diese Simmen unter einander geschrieben, so nennt man den Canon offen; wird dieser aber durch eine Stimme dargestellt und der Ort, wo die übrigen Stimmen eintreten, durch das Zeichen 𝄋 angedeutet, so heißt der Canon geschlossen. Es gibt zwei=, drei= und mehrstimmige Canons.

Ein zweistimmiger Canon.
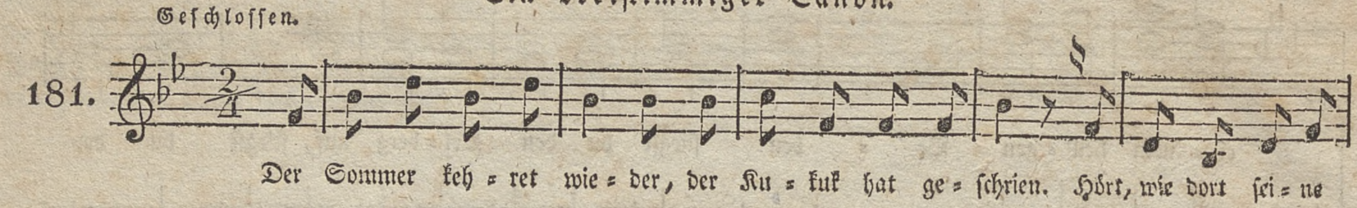


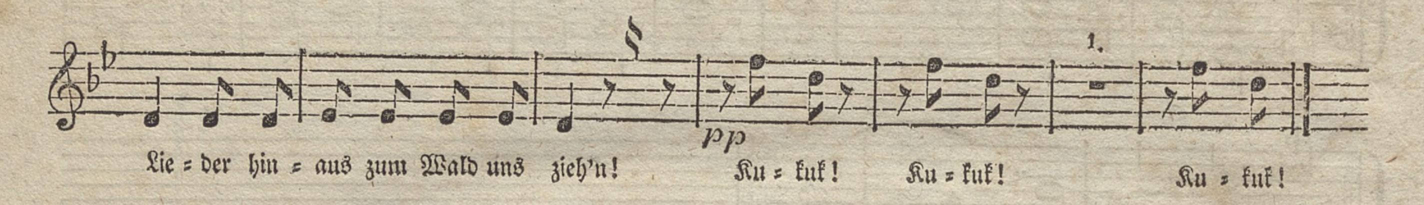


Ein dreistimmiger Canon.

Geschlossen.

181.





Ein geschlossener vierstimmiger Canon.

Mäßig.
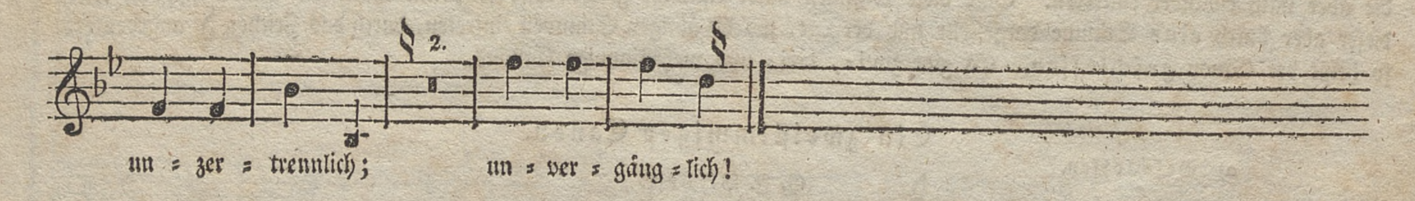
182.

